UNIV. OF ARIZONA
759.9493 R89 1928 mn
Rubens, Peter Paul/Die Handzeichnungen
3 9001 03974 3011

UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

DIE HANDZEICHNUNGEN VON PETER PAUL RUBENS

759.9493
R89
1928

HERAUSGEGEBEN VON

GUSTAV GLÜCK

UND

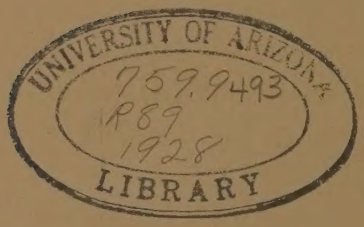
FRANZ MARTIN HABERDITZL

MIT 241 ABBILDUNGEN

JULIUS BARD VERLAG BERLIN 1928

COPYRIGHT 1928 BY JULIUS BARD VERLAG FÜR
LITERATUR UND KUNST GMBH. IN BERLIN
KLISCHEES VON ANGERER & GÖSCHEL IN WIEN
DRUCK VON F. BRUCKMANN A.-G. IN MÜNCHEN

Printed in Germany



VORWORT

Der Plan zu der vorliegenden Veröffentlichung ist schon einige Jahre vor dem Kriege in uns gefaßt worden, mußte aber wegen der bekannten Schwierigkeiten, die allen ssenschaftlichen Arbeiten entgegentraten, längere Zeit zurückgestellt werden. Es hien uns ein dringendes Bedürfnis, einmal Rubens' Zeichenkunst in ihren unvereichlichen Leistungen, rein und von allem Schulgut befreit, darzustellen. Die einzige orarbeit, die damals vorhanden war, bestand in dem sorgfältigen Verzeichnis, das r verdiente belgische Gelehrte Max Rooses in dem V. Bande seines Oeuvre de P. P. ubens, Antwerpen 1892, gegeben hatte. Nach zwei Richtungen hin unterscheidet sich ese gründliche und grundlegende Arbeit von unseren Absichten: einerseits sind auch e Kupferstiche und Illustrationen aufgenommen, zu denen die entsprechenden Orihalzeichnungen nicht vorhanden sind, andrerseits enthält der Band nach dem damaen Stande der Kennerschaft eine Reihe von Blättern, die nichts anderes sind, als beiten verwandter Meister oder Schüler, Kopien und Nachahmungen. Seither ist die orschung weiter fortgeschritten, und noch in jüngster Zeit haben besonders Frits gt und Jacob Rosenberg unsere Kenntnisse auf diesem Gebiete wesentlich bereichert. mußte das Bild, welches der vorliegende Band bietet, ein völlig anderes werden. nser Bestreben ging dahin, nur solche Zeichnungen darin aufzunehmen, die unserer berzeugung nach als eigenhändige Werke des Meisters gelten können. Wir wollten rmeiden, daß durch Einfügung zweifelhafter Blätter die klare Vorstellung von der ichenkunst des Künstlers getrübt werde, und darum haben wir auf weniger Sicheres rzichtet, selbst auf die Gefahr hin, daß die erstrebte Vollständigkeit darunter leiden nnte. Im übrigen glauben wir alle wesentlichen Originale aufgenommen zu haben,

116043

die wir in eine annähernde zeitliche Reihenfolge zu bringen suchten. Nur bei den Kopien nach der Antike mußten wir uns auf eine Auswahl von bezeichnenden Beispielen beschränken, und die von Rubens angeblich überzeichneten Blätter anderer Meister haben wir ganz fortgelassen, da sich darüber zunächst noch keine Klarheit der Anschauung erreichen ließ.

Bei der Sammlung der auf der ganzen Welt zerstreuten Vorlagen für unsere Veröffentlichung hatten wir uns der Hilfe von vielen Seiten her zu erfreuen. Sir Robert Witt in London hat uns nicht nur seine unvergleichliche Privatsammlung von Reproduktionen in der bereitwilligsten Weise zur Verfügung gestellt, sondern uns auch durch Hinweise auf uns unbekannte Blätter und durch Beschaffung der Photographien und der Reproduktionserlaubnis in der weitestgehenden Art unterstützt. Eine Reihe von wertvollen ähnlichen Mitteilungen, Anregungen und Auskünften verdanken wir dem ausgezeichneten Kenner dieses Gebietes, Herrn Dr. Ludwig Burchard in Berlin, der uns bei der Durchsicht der Bürstenabzüge freundlichste Hilfe leistete und wichtige Notizen mitteilte, und ebenso dem an Wissen reichen Herrn Frits Lugt in Maartensdijk. Die Herren Campbell Dodgson und Arthur Mayger Hind in London haben uns, abgesehen von der liebenswürdigen Unterstützung bei dem Studium der Bestände des Britischen Museums, auf einzelne schöne Originalzeichnungen aufmerksam gemacht. Durch die Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungen und mannigfaltige Auskünfte haben uns in der entgegenkommendsten Weise unterstützt: Miss Belle da Costa Greene in New York, die Herren Dr. Julius Bankó in Wien, Georges Bergès in Bayonne, Dr. Olaf Granberg in Stockholm, Jean Guiffrey in Paris, Dr. D. Hannema in Rotterdam, Dr. Wilhelm Köhler in Weimar, Dr. Helmuth Lütjens in Amsterdam, Oscar F. Morshead in Windsor, Ottfried Müller in Wien, Dr. Jacob Rosenberg in Berlin, Dr. James Schmidt in Leningrad, Francis Thompson in Chatsworth, Dr. Wilhelm R. Valentiner in Detroit und R. Weihrauch in Stuttgart. Allen den Genannten sei der wärmste Dank gesagt, ebenso wie den Besitzern der Originalzeichnungen, die uns freundlichst die Erlaubnis zur Veröffentlichung erteilt haben.

GUSTAV GLÜCK FRANZ MARTIN HABERDITZL

DIE HANDZEICHNUNGEN VON PETER PAUL RUBENS

Deutlicher als in den Gemälden von Rubens, an deren Ausführung oft Schüler und Gehilfen teil hatten, klarer als im Zauber der genialen Bildskizzen offenbart sich in den Handzeichnungen das wunderbar einfache Geheimnis der Kunst des großen Meisters. In der Fülle des Reichtums seiner natürlichen Anlagen, den vor ihm und nach ihm kein vlämischer Maler besaß, deren Gebrauch wie Verschwendung und Bravour anmutet, herrscht von Anbeginn ein unbeirrbarer Sinn für klare Ordnung, für gewissenhaftes Aufbauen aus Kleinstem bis zur Vollendung im Ganzen: für strenges Haushalten und rastlose Arbeit. Davon, vom inneren Gleichgewicht dieser überschwenglichen Natur geben allein die Zeichnungen einen Begriff, schon im Bruchteil, der erhalten und bekannt ist, gelöst aus der Menge von Gehilfen-, Schüler- und Stecherarbeiten und Werken von Nachahmern, die seinen Namen tragen. Und aus der Einheit seiner künstlerischen Arbeitskraft erklären die Zeichnungen in schlagenden Beispielen sein Überragen über alle Spezialisten, Virtuosen und Künstler von Fach. Ars una, species mille. Rubens' Zeichnungen sind hinreichende Dokumente, ihn auch als den hervorragendsten Tier- und Landschaftsmaler, Architekten, Bildhauer und Graphiker seines Landes, seiner Zeit zu bewundern.

Dürftig war die Mitgift, die seine Antwerpner Lehrer in der Historienmalerei, Adam van Noort und Otho Vaenius ihm verleihen konnten: Rezepte zum Komponieren nach Kupferstichvorlagen und zum mühsamen Sichzurechtfinden in einem Labyrinth von Symbolen und Allegorien. Einige Federzeichnungen von Rubens, die in der allerersten Zeit seines Aufenthaltes in Italien entstanden sein dürften, ein Christus am Kreuz, die biblischen Patriarchen und ein König David (39, 40, 41), spiegeln noch getreu solche Übungen seiner Hand. Sie haben offenbar als Vorlagen für Besteller gedient; in rührender Bescheidenheit schreibt Rubens auf eines dieser Blätter (41), er müsse darauf auf-

merksam machen, daß die Ausführung sich von diesen Skizzen sehr unterscheiden werde, die ganz leicht auf den ersten Wurf hin geschaffen seien, nur um den Gedanken zu zeigen, später wolle er die Zeichnungen und auch das Bild mit allem Fleiß und aller Sorgfalt ausführen.

Aber erst in Italien lernten seine Augen sehen. Wie Rubens die Kunst zu seiner Natur erhebt, wie in seinem Stil, so persönlich dieser uns auch erscheinen mag, die leuchtenden Strahlen der gesamten vorangegangenen Kunst wie in einem Brennspiegel zusammenlaufen, um das Feuer seines eigenen künstlerischen Temperaments zu entzünden, erweisen seine Studienzeichnungen während seiner italienischen Wanderjahre. Diese Studien waren gründlicher und programmatischer, als es je herkömmlich war. Mit der ihm angeborenen Unbefangenheit und Ehrfurcht trifft er die Auswahl: von Natur aus groß, sucht er nach dem, was groß ist. Der niederländischen Kunst, die seine Anfänge umgeben hat, fehlte die Anschauung antiker Monumentalität und ihrer Renaissance. Diese offenbart sich ihm hier in Italien. Er blickt bewundernd auf zu den Fresken, er wagt es aufzublicken, während seine romanistischen Vorfahren am Tafelbilde nachahmend Genüge fanden. Schon in Oberitalien begegnet ihm ein Künstler, der ihm in dem Schwung des Vortrags so verwandt ist, daß er von einem hervorragenden Kenner italienischer Malerei als der Rubens der venezianischen Schule bezeichnet werden konnte: Giovanni Antonio Pordenone, und eine seiner Deckenmalereien regt Rubens nicht nur zu einer Nachbildung, sondern auch zu ein paar naivstaunenden Worten über die Wirkung dieses Freskos an (1). Einen noch viel gewaltigeren Eindruck machen Michelangelos Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle auf ihn. In diesem kleinen Raum, der so viel Größe enthält, hat er sich ganz heimisch gemacht. Der Zeichnungsstil des Künstlers, der von allen italienischen Malern der Renaissance vielleicht am wenigsten Maler gewesen ist, gibt ihm gerade das, was er am Anfang seiner Laufbahn braucht. Hier in Rom erfaßt er ganz die unvergleichliche Wucht der Gestalten, die der Ahne seiner Kunst auf jene Decke gezaubert hat. Mit sichtbarer Liebe und Sorgfalt hält Rubens die Darstellungen der Schöpfung, die Propheten und Sibyllen (12—21) durch Zeichnungen ansehnlichen Formats für sich fest. Auch einem Michelangelo tritt Rubens schon in dieser seiner Jugendzeit mit der ganzen Freiheit, mit dem vollen Pathos seiner künstlerischen Persönlichkeit gegenüber: er kopiert nicht nur, sondern er übersetzt in seine Sprache, in seinen Stil, der an Michelangelos Ausdrucksweise seine schwellende Rundung der Formen entwickelt. Wie sehr Rubens von Michelangelos Behandlung des nackten Körpers angezogen

wurde, beweisen seine Studien der Figur der Nacht aus S. Lorenzo in drei verschiedenen Ansichten (22), seine genaue Kenntnis des berühmten Kartons der badenden Soldaten und der Leda, einer der Nacht nahe verwandten Gestalt, die er in derselben frühen Zeit zu einem Ölbilde benützt. Es scheint, als ob er vorgeahnt hätte, was seine universelle Natur für seine späteren Schöpfungen brauchen werde. So wendet er sich Lionardo zu und studiert, als künftiger Meister der bewegten Darstellung von Pferd und Reiter, den berühmten Karton der Schlacht von Anghiari. Diesen dürfte er noch vollständig vor Augen gehabt haben; denn nicht nur gibt er in einer sorgfältigen Zeichnung des Louvre (9) eine auch durch Stiche bekannt gebliebene Gruppe wieder, sondern auch in einem flüchtigen, aber höchst geistreich behandelten Blatte des Britischen Museums (8) eine andere, die sonst nicht überliefert ist, jedoch mit einem Teil von Vasaris Beschreibung des Kartons unverkennbar übereinstimmt. Rubens' spätere Schlachten und Tierkämpfe haben hier ihren Ausgangspunkt.

In ähnlich selbständiger Weise, wie mit Michelangelo und Lionardo, setzt er sich mit anderen Meistern der Renaissance auseinander, mit Raffaels Meisterschaft der Erzählung (11) wie mit Correggios Verkürzungskunst (6 und 7). Nur Tizian gegenüber wenden sich Rubens' zeichnerische Mittel begreiflicherweise zumeist nach der Seite des Malerischen hin, in den Wanderjahren in Italien und während des ersten kurzen Aufenthaltes in Madrid (2—4), und mächtiger, mit der Leidenschaft seiner reifen Jahre, während des zweiten Aufenthaltes in Madrid (Adam und Eva 174). Und neben Tizian, über alle anderen Größen der Renaissance hinaus, sieht er herrlich lebendig, leibhaftig die Werke der Antike. Die Figur des sogenannten sterbenden Seneca (26), der ruhende Pan aus Barberinischem Besitz (25), die Charakterköpfe der Imperatoren (28—37), die freien Variationen über das Thema des antiken Dornausziehers (27) sind Beispiele der Entwicklung seines lebendigen Anschauens der Antike.

In seinen Zeichnungen dieser Art gewinnt er Klarheit über das Verhältnis der Kunst zur Natur, der Kunst zur Kunst. Ein Meister der Renaissance, erhebt er — in einer später geschriebenen Abhandlung über die Nachahmung antiker Statuen — mit Entschiedenheit seine Stimme gegen die Künstler und Schulmeister, die den Stoff nicht von der Form, den Stein nicht von der menschlichen Gestalt, die unvermeidliche Bedingtheit des Marmors nicht von dem Kunstwerk selbst zu scheiden wüßten, die ihren Schülern eine harte, scharf umrissene, gequälte Manier und eine aufdringliche Anatomie beibrächten und dabei der Natur einen Schimpf antäten, weil sie mit ihren Farben nicht das Fleisch, sondern nur den Marmor wiedergäben.

Der größte Teil von Rubens' Handzeichnungen sind Vorarbeiten zu den Gemälden, teils Kompositionsentwürfe, teils Einzelstudien. Bei der Entstehung der meisten seiner großen Schöpfungen ist der Vorgang der folgende: Ein Entwurf für die gesamte Komposition des Bildes macht den Anfang, wobei sich die ganze Frische der ersten Eingebung, das volle Temperament eines großen Wurfs offenbart. Hie und da, besonders in früherer Zeit, ist dies eine Zeichnung, häufiger aber eine von jenen mit leichten Farben auf dem braun zulasierten Kreidegrund der Holztafel hingestrichenen Ölskizzen, die in dem Schwung und dem Feuer der abkürzenden Ausdrucksweise die ganze Empfindungswärme des Meisters zeigen. Dem intuitiven Entwurf folgt die Klärung zur Ausführung im großen. Zwischen jene kleinen Skizzen und ihre Übersetzung in einen zumeist sehr gewaltigen Maßstab treten ausführliche Zeichnungen von Einzelheiten, wodurch der Künstler sich selbst oder dem ausführenden Gehilfen die besondere Form klar macht. Grundsätzlich ist dies derselbe Weg, den Dürer schon hundert Jahre vorher eingeschlagen hat.

Aus der Zeit der italienischen Reise ist uns eine Reihe von Kompositionszeichnungen erhalten geblieben. Zu dem in Mantua entstandenen Gemälde der Taufe Christi hat eine prachtvolle, sorgfältig durchgeführte und quadrierte große Kreidezeichnung (50) als eine Art von Karton gedient, wobei freilich bei der Ausführung einiges weggelassen oder verändert worden ist. Zwei Kompositionsstudien von großem Wurf sind uns aus derselben Zeit erhalten geblieben (46, 47). Sie gehören zu dem in Spanien entstandenen, meisterhaften Reiterbildnis des Ministers und Günstlings Philipps III., des Herzogs von Lerma, das sich heute im Besitze der Gräfin Gavia, geborenen Prinzessin von Lerma, in Madrid befindet. Offenbar waren sie dazu bestimmt, dem einflußreichen Besteller die Anlage des Porträts aufzuzeigen. Bei dem ersten, mit kühnerem Temperament geschaffenen Entwurf war, wie es scheint, Rubens der nur skizzierte Kopf des Herzogs zur Betrachtung durch diesen selbst nicht geeignet erschienen; er hat ihn deshalb mit dem einer beliebigen Person, etwa eines Bereiters oder Dieners, überklebt, und diesen auch ähnlich auf dem zweiten bedeutend größeren Entwurf beibehalten, der, sorgfältiger und wohl auch weniger lebendig gezeichnet, als die eigentliche Vorlage für den Herzog und für die Bildausführung gedient haben dürfte. Flüchtiger — eine erste Niederschrift — sind die lavierten Federzeichnungen, die als Vorstudien zu allen drei Teilen des für die Chiesa Nuova zu Rom gemalten Altarwerks (51—54) uns erhalten geblieben sind. Zwischen die Zeichnung zu dem Mittelstück des Altarwerks der Chiesa Nuova (54) und die endgültige Ausführung

schiebt sich eine ausgeführte Ölskizze in der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien ein, welche wohl als Vorlage für die Besteller zu deuten ist. Es ist bezeichnend, daß jene großen, ausgeführten Kompositionszeichnungen, wie beispielsweise die für Lermas Reiterbildnis — und viele ausgeführte Kopienzeichnungen nach Rubens' Werken gleichfalls — schon in alten Sammlungen hoch gewertet, auf Auktionen teuer bezahlt wurden (so etwa auch 140), jene flüchtigen Zeichnungen aber, die, fast durchwegs mit der Feder rasch hingeschrieben, hie und da mit breitem Pinsel laviert, seine ersten Gedanken einer Bildkomposition wiedergeben, erst in jüngster Zeit als Werke von Rubens' Hand wiedererkannt worden sind. Sie alle zeigen eine erhebliche Verschiedenheit von der späteren Ausführung und zumeist auch von der dieser vorangehenden Ölskizze; sie haben etwas Müheloses, Ungesuchtes, manches Mal fast Unbeholfenes an sich; häufig erheben sie sich auch zu einem hohen Schwunge, zu einem Feuer des Temperaments, wie sonst nur die schönsten Ölskizzen von des Meisters Hand. Dieser Art sind die hinreißenden Studien zum Tod des Hippolytos (65) und zur Heimsuchung Mariä, dem linken Flügel der berühmten Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Antwerpen (75), beide mit der Feder rasch hingesetzt und mit flüssigem Pinsel laviert; eine Bewegungsstudie mit den Taten des Herkules in Rötel (145); einige leicht andeutende Federzeichnungen zu Kompositionen des Medici-Zyklus (147, 148, 149), endlich die mit packendem Griff ins Leben die Bewegung erfassenden Federzeichnungen zum Bauerntanz im Prado (221) und zur Kirmes im Louvre (236 und 237). Mehr bildmäßig gestaltet sind die Kompositionsstudien für die Stigmatisation des heiligen Franz von Assisi (79), für die Madonna, von Heiligen verehrt (172) und für die Diana im Bade (241).

Die größte Gruppe unter Rubens' Handzeichnungen bilden die Einzelstudien. Sie setzen dort ein, wo die gemalte Skizze aufhört. Auf dieser sind gewisse Motive zwar schon vorhanden, doch nicht mit genügender Bestimmtheit ausgedrückt; sie sollen nun deutlicher und klarer gemacht werden, und dazu dienen die Einzelstudien, die nach Rubens' Arbeitsweise sowohl für ihn selbst gelten, wenn er allein der Ausführende ist, als auch besonders für seine Gehilfen, wenn er ihrer zur Verwirklichung seiner gewaltigen Aufgaben bedarf. Es ist auch kein Zufall, daß eine große Anzahl von Einzelstudien gerade aus der Zeit stammt, da der Werkstattbetrieb des Meisters in der höchsten Blüte stand. Der Verdeutlichung bedürftig werden besondere Teile der Komposition. Bald sind es ganze Gestalten, seltener Gruppen, bald einzelne Stücke davon: Köpfe, Hände, häufig auch Gewandpartien, und bei allen diesen Studien steht ihre

endgültige Verwendung im ausgeführten Bilde von vornherein fest. Was der Künstler in der ersten Eingebung hingeworfen hat, wird jetzt genau überprüft, und zwar in den meisten Fällen vor der Natur. Manchmal wählt er für Akt-, Gewand- und selbst auch Gruppenstudien jugendliche unbärtige Modelle, denen erst in dem Gemälde ihre individuellen Züge oder die entsprechende Barttracht zuteil werden (61, 62, 87, 122, 124, 125, 127, 198). Im Gegensatz zur Willkürlichkeit und Planlosigkeit der Gebärden, die Manieristen und Akademiker ihren Modellen nackter Gestalten gaben, wovon zahllose Zeichnungen, namentlich von Italienern seiner Epoche, Kunde geben, läßt er stets im Sinne der Gesamtgestaltung und bis in alle Einzelheiten überlegt seine Modelle die Stellungen einnehmen, die durch die Skizze bedingt sind. Selbst die Illusion des Schwebens und Fallens weiß sein Genie durch überraschend einfache Mittel zu gewinnen, indem er den Modellen, ohne sie zu verrenkten Posen zu veranlassen, bei längerem Ausharren mögliche Stellungen gibt, den herabstürzenden Reiter der Löwenjagd (91) aufrecht, den herabfallenden Verdammten des großen Jüngsten Gerichtes (90) kniend, den des kleinen Jüngsten Gerichtes liegend (115), einen herabschwebenden Engel des Engelsturzes wie im Laufe sich vorbeugend (141) zeichnet. Seine Aktstudien, durchaus von großen Abmessungen, im Wesen getreu nach der Natur, gewinnen in dem rundenden Schwung seiner Linie eine edlere Gestalt, befreit von den Zufälligkeiten der Naturalistik, erfüllt mit aller Spannkraft des Lebens. Mit einer erstaunlichen Sicherheit und Frische der Anschauung geht er in der anschmiegsamen Technik der drei Kreiden der Form nach. Diese Aktstudien beginnen schon früh — mit den Nachahmungen des Dornausziehers (27), der sorgfältigen Wiedergabe einer verkürzten liegenden männlichen Gestalt (43), der großartigen Zeichnung für die Kreuzaufrichtung in Grasse (45) — und kommen, was wohl kein Zufall ist, nur bis zur mittleren Zeit des Schaffens des Meisters häufig vor. In dieser Reihe sind Blätter, die zum Höchsten gehören, was die Zeichenkunst des Nackten hervorgebracht hat: die Rückenansicht eines sehr muskulösen Mannes (59), die Aktstudien zur Anbetung der Könige in Madrid (60), zur Kreuzaufrichtung (61 und 62), zum Tode des Hippolytos, später auch für den liegenden Prometheus verwendet (66), zu einem aufblickenden gekreuzigten Christus (87), zur sitzenden Gestalt des Daniel unter den Löwen (97), endlich zu einer dem Amor leuchtenden Psyche (96). Das zuletzt genannte kostbare Blatt ist eine der wenigen sorgfältig durchgeführten Studien von Rubens nach dem weiblichen Akt, ja sie ist in der früheren Zeit völlig vereinzelt, und nur aus einer viel späteren gibt es noch einige (238 und 239), die schon viel weichere, malerisch gelockerte Formen zeigen. Den Akt-

studien gesellen sich zu — des Meisters Sorgfalt bis ins Kleinste beweisend — die ausdrucksvollen Studien von einzelnen Köpfen, Charakterköpfen, Armen und Händen (64, 74, 126, 142, 173).

Bedächtig baut dieser Riese künstlerischer Gestaltung sein Werk auch in der Zeichnung aus. Erst aus dem Studium der Aktfiguren formt sich ihm allmählich das schwierigere Studium der bekleideten Figur. Es ist kein Zufall, daß die Aktstudien in den erhaltenen Beispielen sehr früh einsetzen, aber kaum über das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hinausreichen, daß die Zeichnungen von Gewandfiguren erst um 1615 beginnen (106—108, 110—114) und in der späteren Zeit herrschend sind. In seinen Werken der Malerei ist die gleiche Kurve feststellbar, in der Darstellung des Nackten ansteigend zum reichsten, mächtigsten — von keinem noch übertroffenen — Gebilde nackter Leiber im Höllensturz und im Kleinen Jüngsten Gericht. Aus solcher Kenntnis erst gewinnt Rubens ganz die Auffassung des organischen Lebens des bekleideten Menschen. Er scheint von klassischer Szene zur Alltäglichkeit herabzusteigen und steigt doch hoch empor, da es ihm gelingt, die ideale Gestaltung mit der natürlichen Form seiner Zeit zu erfassen. Zu dieser Reihe gehören einige der vollendetsten Zeichnungen, die er geschaffen hat: die Studien zum Liebesgarten in Madrid (197—205), Drei-Kreiden-Zeichnungen von großem Format, feierlich erhaben im Schwung, voll und schwer im Wesen, frei und natürlich im prachtvollen Kostüm der Zeit aus schmiegsamen Linien und sparsamen Strichen wundervoll gestaltet.

Rubens' Zeichnungen der Gewandfiguren — verstanden aus dem Aktstudium — gehangen vom allgemeinen, vom Typus der Mantel- und Gewandfiguren der Apostel und Heiligen (106, 107, 110—112, 119, 122, 123, 127, 143), von Bäuerinnen (110, 111, 114) zum besonderen, zur Porträtfigur, zum Bildnis im Kostüm. Seltsam ist es, daß Rubens' Bildnisstudien — aus ganz anderen Voraussetzungen — endlich in seinen späteren Zeichnungen zu der selben Einheit kommen.

Seit den Zeiten eines Van Eyck und eines Holbein sind die vornehmen Besteller kaum je zu einem Bilde gesessen, sondern fast immer nur zu einer mehr oder weniger sorgfältigen Zeichnung. Die vielbeschäftigten Personen, zu denen Rubens sowohl durch seine Kunst, als auch durch seine diplomatische Tätigkeit in Beziehung trat, haben sich ihm gegenüber, wenn er sie malen sollte, nicht anders benommen. In den meisten Fällen hatte er offenbar nur Gelegenheit, die Köpfe aufzunehmen. Schon aus der italienischen Zeit gibt es einzelne Kopfstudien, die, sorgfältig nach der Natur gezeichnet, noch nicht ganz den späteren Schwung der Auffassung aufweisen (42 und

44). Zu ihnen gehören auch die mit feiner Empfindung leicht modellierten Köpfe der beiden jungen Prinzen von Mantua (48 und 49); sie dienten als Studien für das Gemälde der Verehrung der heiligen Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga und zwar für jenen Teil, der anläßlich einer barbarischen Verstümmelung dieses Altarbildes verlorenging.

Die glänzende Reihe von gezeichneten Köpfen, die er nach seiner Rückkehr nach Antwerpen schuf, und die nicht nur Individuen, sondern auch wahre Typen eines großen menschlichen Daseins verewigen, beginnt mit einem Bildnis seiner Gönnerin, der Infantin Isabella (58), das ohne Zweifel von vornherein als Vorlage für einen Kupferstich gedacht ist. Durchwegs für Gemälde bestimmt sind die Porträte aus den ihm vertrauten höfischen Kreisen, welche er in wesentlich späterer Zeit schuf: drei Aufnahmen der Maria von Medici, der Königin von Frankreich (150—152), die zur Darstellung ihrer Person auf verschiedenen Bildern des von ihr bestellten, berühmten Zyklus verwendet worden sind; die Köpfe des Herzogs von Buckingham, des bekannten Günstlings von zwei englischen Königen (156), und seiner Gemahlin (157), beide für gemalte Porträte bestimmt, von denen wir heute nur mehr Kopien kennen; der des Staatsmannes und Feldherrn Marquis von Leganès (164), die Naturstudie zu dem herrlichen Kniestück im Besitze von Mrs. Gutekunst in London; der Entwurf zu einem Bildnis des Königs Philipp IV. von Spanien (177), das noch in Rubens' Nachlaß erwähnt wird, heute aber verschollen ist, die Pinselzeichnung (178), die zu dem Porträt des englischen Staatsmannes und Kunstsammlers Grafen Arundel in Mrs. Gardener Museum in Boston gedient hat, und ein zweites Blatt, wohl aus späterer Zeit (226), das dieselbe Person darstellt; die Studien zur Darstellung von drei Kindern des Malers, zum diplomatischen Agenten und Abenteurer Balthasar Gerbier (179—181) auf dem allegorischen Gemälde Krieg und Frieden der Londoner Nationalgalerie. Nicht dem Namen nach bekannt sind einige weibliche Personen: eine Ehrendame der Infantin Isabella (165), deren nach der Zeichnung gemaltes Porträt in der Ermitage zu Leningrad aufbewahrt wird; eine unbekannte junge Frau (185), deren Bild im Schlosse Windsor mit Unrecht bald Helene Fourment, bald Isabella Brant genannt worden ist; endlich einige Damen, die uns nur aus den Zeichnungen, nicht aus Bildern bekannt sind: die Halbfigur der mit übereinandergelegten Händen herabblickenden (207), eines der schönsten Blätter dieser Art, dann ein von einem reichen Spitzenkragen umgebenes reizvolles Köpfchen (228) und das nahe verwandte Abbild einer Schönen von kräftigeren Zügen, die Rubens zweimal fast gleich wiedergegeben hat, in Blättern, die annähernd

denselben künstlerischen Wert zeigen (230 und 231). Aber auch diese Zeichnungen, von denen die drei zuletzt genannten einen mehr nach der Richtung des Malerischen hin aufgelösten Stil zeigen, der schon in jenen Bildnissen des Grafen Arundel vorbereitet war, dürften sicherlich zu gemalten oder wenigstens geplanten Porträten gehört haben.

Eine besondere Gruppe bilden die Familienporträte. Ihre Reihe beginnt mit den lieblichen, auch für das Jesuskind und den Johannesknaben verwendeten Kinderköpfen seiner Söhne Albert und Nikolaus (105, 116, 117, 158, 159). Der ersten Frau, Isabella Brant, begegnen wir in einer Studie (160) zu dem kurz vor ihrem Tode entstandenen Ölbilde in den Uffizien zu Florenz. Eine Reihe von zeichnerischen Vorarbeiten ist für Bildnisse der zweiten Frau, Helene Fourment, vorhanden, die er im Alter von sechzehn Jahren, selbst dreiundfünfzigjährig, geheiratet und bis an sein Ende mit wärmster Liebe umgeben hat. Zu einer der frühesten Wiedergaben dieser reizenden Frau, zu dem Bildnis in ganzer Figur, im Lehnstuhl sitzend, gehören zwei Studien: die eine vorbereitend (192), die andere dem Bilde schon entsprechend (193). Schon der Tracht nach gehört eine andere Zeichnung (234) in eine spätere Zeit, wo Helene als Brustbild, in voller Ansicht, mit einer quastenartigen Toque auf dem lieblichen Kopf, mit der Rechten nach dem Schleier greifend und in der behandschuhten Linken ein Gebetbuch haltend, dargestellt ist, ein prächtiges, zu voller Bildwirkung geschlossenes großes Blatt, das als Vorlage für ein verlorenes oder mindestens für ein geplantes Gemälde zu denken ist. Ungefähr aus derselben späten Zeit stammt das Ölgemälde, wo sie sich, mit demselben Kopfschmuck bekleidet, gefolgt von ihrem Sohne Franz, zum Ausgehen bereit zeigt. Zu diesem Bilde gehört eine wundervolle Gewandstudie (233) von bedeutenden Maßen, auf deren Rückseite sich die Vorarbeit zu einem anderen Porträt befindet (232). Auch hier zeigt der Kopf die Züge Helenens, während das ausgeführte Bild in der Ermitage zu Leningrad, wozu diese Studie gedient hat, offenbar nicht Helene, sondern ihre ältere Schwester Susanne Fourment vorstellt. Rubens hat diese, seine künftige Schwägerin, schon vor seiner Ehe mit Helene nachweislich gekannt und gemalt, und aus dieser früheren Zeit gibt es zwei Zeichnungen hohen Wertes (161 und 162). Nur wenige gezeichnete Bildnisse der Kinder aus der zweiten Ehe sind erhalten: der älteste Sohn Franz als Studie (213) zu dem Bilde Helene Fourments mit ihrem Erstgeborenen und in einer späteren breiten Pinselzeichnung (229), die kleine Isabella Helene (227) als Vorzeichnung für eine geplante Ergänzung und Anstückung des Porträts Helenens mit ihren Kindern. Von Rubens' eigenen Zügen geben uns heute nur mehr zwei Zeichnungen Kunde: die eine (191), die leider, wie die Porträte Alberts, durch Überarbeitung

von fremder Hand sehr gelitten hat, ist eine Vorstudie zum Spaziergang im Garten, die andere (235) die vollendete Kompositionszeichnung zu dem ergreifenden Altersbildnis der Wiener Galerie. Bildnisstudie, Gewandstudie und Studie der menschlichen Gestalt werden in diesen Bildniszeichnungen der Spätzeit zu einer idealen Einheit.

Nur eine kleine Gruppe noch im zeichnerischen Werk von Rubens ist diesen herrlichsten Werken der Bildniskunst, zu welchen ja auch die „Studien" für den Liebesgarten gehören, an Bedeutung vergleichbar: seine Studien nach der Natur in der Landschaft. Er pflegt sie mit besonderer Freude. Unter ihnen allein finden sich einzelne Blätter, von denen man annehmen könnte, sie seien ohne eine bestimmte Absicht nur aus dem Vergnügen am Zeichnen entstanden. Es ist wohl kein Zufall, daß wir nur eine Landschaftszeichnung kennen, deren Verwendung sich nachweisen läßt; die großartige Baumstudie (134), die für die herrliche Natur der Wildschweinjagd zu Dresden gedient hat. Diesem Blatte schließt sich, offenbar zu derselben Zeit und in derselben Umgebung entstanden, ein nicht weniger bedeutendes an, dessen Bestimmung nicht bekannt ist: die Zeichnung eines von wirrem Gestrüpp umgebenen Baumstammes (135). Beide Studien haben etwas von dem heroischen Zuge, der Rubens' Historienbildern eigen ist. Trotzdem sind es reine Naturstudien, ebenso wie die übrigen uns bekannt gewordenen Landschaftszeichnungen, die sämtlich der späteren Zeit des Künstlers angehören und die eine schlichtere, weniger stilisierende Naturauffassung verraten. Die Motive sind durchaus anspruchslos: zwei sich kreuzende Wege, die zwischen eingezäunten Bäumen hindurchführen (137), ein Blick auf Bäume über ein Brückengeländer hinweg (168), ein paar Bäume, die sich im Wasser spiegeln (169), ein einzelner belaubter Baum (184), flaches Land hinter einem geflochtenen Zaun und Gebüschen (211). Es sind bald mit zart grau wirkenden, bald mit kräftigen schwarzen Kreidestrichen wiedergegebene Naturausschnitte. Mit diesen paar Blättern, mit der unglaublichen Spannweite von der heroisch aufgeregten Waldnatur der Wildschweinjagd zur zarten Stimmung der Spiegelung von drei Bäumen im Wasser, reicht Rubens über zehn Generationen zünftiger Landschaftsmalerei hinaus in unsere Tage. Rubens' Liebe zur ländlichen Natur, die ihn aus heroischen Anfängen um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts bald zu klarer Gegenständlichkeit aller Einzelheiten führt, spiegelt sich schon in solchen Zeichnungen wieder, wie in der Federzeichnung mit einer Gruppe von Kühen (136), in der noch sorgfältigeren, kräftiger wirkenden Kreidezeichnung eines einzelnen Ochsen (138), dem verwandten Blatte eines Pferdes (139), das nichts mit jenen seinen heroisch gebildeten Genossen zu tun hat und sich durch das einfache Reit-

zeug als Bauerngaul kundgibt, der Kompositionsstudie der Pferde im Stall (93) und der wundervollen, leicht farbigen Zeichnung einer butternden Bäuerin (210), die wohl auch zu einer Landschaftsdarstellung gehört, wenn sie nicht etwa als Staffagefigur für eines der Gerümpelbilder des Holländers Cornelis Saftleven gedient hat, den Rubens seiner Mitarbeiterschaft für würdig erachtet hat.

Was Rubens seiner Zeit und seinen künstlerischen Zeitgenossen in seinen Werken der Zeichnung sonst noch gab, macht ihn allein zu ihrem unbestrittenen Meister. Noch viel zu wenig allgemein bekannt und gewürdigt ist seine Tätigkeit als Illustrator. Zu einer großen Anzahl von gedruckten Werken religiösen, poetischen, geschichtlichen, numismatischen, naturwissenschaftlichen Inhalts hat er Titelblätter, Illustrationen und Vignetten geschaffen. Es sind dies zumeist Ausgaben der Plantinschen Offizin, mit deren Inhabern Jan und Balthasar Moretus ihn jahrelang nahe Beziehungen verbanden. Seine Arbeiten auf diesem Gebiete beginnen bald nach seiner Rückkehr aus Italien und enden nicht lange vor seinem Tode, sie gingen offenbar neben seinen großen monumentalen Aufgaben nebenher. Den ungeheuren Reichtum an Erfindung, den Rubens auch hier offenbarte, vermag man schon an den zahlreichen Kupferstichen jener Bücher zu ermessen. Allein durch eben diese Stiche, deren es nicht wenige gibt, wird fast immer die Absicht des Künstlers vergröbert, ja selbst verunstaltet. Erst die eigenhändigen Vorlagen, zumeist sorgfältige mit dem Pinsel lavierte Federzeichnungen, wovon die schönste Reihe im Britischen Museum zu London aufbewahrt ist, lassen die Bedeutung und den hohen Wert von Rubens' Leistungen in diesem Fache ganz erkennen. Diese Illustrationen sind in dem Reichtum der Einbildungskraft und in der Kunst des architektonischen Aufbaus Rubens' Entwürfen für Festdekorationen am nächsten vergleichbar. Auch hier spielt die seinen Zeitgenossen geläufige und verständliche Allegorie eine hervorragende Rolle. Mit fast spielerischer Leichtigkeit, mit feinem dekorativen Sinn, mit wahrem Gefühl für die Grenzen der beabsichtigten graphischen Wiedergabe wirft Rubens diese Dinge aufs Papier, die zugleich Anmut und Größe verraten. Unter den Titelblättern, bei welchen man sich die Druckschrift hinzudenken muß, sind die Blätter zum Breviarium Romanum (67), zu einer Schrift über Optik (72), zu einer Geschichte der Herzoge von Brabant (155), zu einem Buche über die Belagerung von Breda (166), zu den Werken des Jesuiten Blosius (183), zu den Gedichten Urbans VIII. (215) an Erfindung und Ausführung die wertvollsten.

Daß sich Rubens auch mit Entwürfen für Architektur und Plastik beschäftigt hat, ist allgemein bekannt, wenn auch von der Forschung wenige nähere Einzelheiten darüber

beigebracht worden sind. Die Zeichnungen auf diesem Gebiete hängen teils nachweislich, teils wahrscheinlich fast alle mit dem Bau der Antwerpener Jesuitenkirche zusammen, bei dem Rubens nicht nur die Verzierung des Innern mit Altar- und Deckenbildern besorgt, sondern auch auf die gesamte architektonische Ausgestaltung Einfluß genommen hat. Für die Tonnendecke der Liebfrauenkapelle dieser Kirche gibt es einen schönen gezeichneten Entwurf von Rubens' Hand (129) und ebenso auch Vorlagen zu Engelsgestalten in Relief für die Fassade (128) und in Vollplastik für den Hochaltar (132); er entwarf auch die Zeichnung der Umrahmung des Hochaltares (130), in deren Mitte Rubens' Gemälde Die Wunder des heiligen Ignatius zu denken ist. Wie er sich eine Statue eines Simson mit dem Löwen von beiden Seiten gesehen dachte, zeigt eine aus späterer Zeit stammende Zeichnung (144), die ohne Zweifel für einen Bildhauer gedacht gewesen ist, dem Rubens die Ausführung seines plastischen Gedankens anvertraut haben mag. Auch für kunstgewerbliche Gegenstände hat er gelegentlich Entwürfe geliefert, wovon eine prächtige lavierte Federzeichnung mit dem Zeichen der Plantinschen Offizin (167) zeugt, ein Blatt, das als Vorlage für die Gravierung einer Silberplatte gedient hat und sich wohl mehr an jene Illustrationen anschließt, als an die plastischen Gedanken.

Rubens' leidenschaftliche Natur greift in alle abgegrenzten Bezirke der Spezialisten ein, überwindet alle Vorurteile, auch die, die ihm dienten. Die Studien von Lionardos Schlacht von Anghiari (8, 9) waren ihm für seine Amazonenschlacht, für die Reiterschlachten und Tierjagden von wesentlicher Bedeutung. Seine künstlerische Entwicklung aber macht ihn wieder frei davon, wahrt nur die Größe der Anschauung, die er — ein Beispiel aus der späteren Zeit — in zwei Zeichnungsblättern voll impulsiver Bewegung, einen Stierkampf darstellend (175, 176), vollends der Natur entnimmt.

Das ist sein künstlerischer Weg, der in seinen Zeichnungen sichtbar wird: In herrlichen Beispielen sucht er zeichnend die erhabenen Formen der Werke der Antike und der Renaissance in Italien zu erfassen. Sie werden ihm in einem fast rhythmisch bewegten, schwungvollen Umriß deutlich. In jeglicher Form sieht er die lebendige Gestalt, die im hohen Stil sich zu heroischem Maße steigert. Um die Gewalt der Vorbilder im eigenen Schaffen wirkend zu machen, drängt er die wichtigste Arbeit in die Spanne zwischen Erfindung und Ausführung. Die großen Aufgaben, die ihn erfüllen, lassen keine zwecklose Übung zu. In der Zeichnung entfaltet er alle Einzelheiten aus ihrer natürlichen oder wesentlichen Erscheinung: die menschliche Figur aus Aktstudien, Gewandstudien, aus Studien von Gewandfiguren, aus Bildnisstudien, Charakterköpfen,

aus Ausdrucksstudien von Köpfen, Einzelstudien von Armen, Beinen und Händen, von plastischer Durchbildung zu freierer, malerischer Anlage fortschreitend. Aber jede Auseinandersetzung mit der wirklichen Erscheinung führt ihn in der Zeichnnug um einen Schritt weiter aus dem Bereich der großen Vorbilder der Kunst und näher zur Natur. Die Entwicklung führt vom Typischen, Heroischen zum Persönlichen, Individuellen. Noch einmal — in später Zeit — taucht jäh ein Vorbild auf, das ihm auf dem großen, breiten Wege zur Natur in seinem Lande begegnen mußte: der Bauernbruegel. Und er schafft die prachtvollen, vorbereitenden Studien zur Vlämischen Kirmes, ein wirbelndes Gedröhne und Gepolter in vehementem Schwung, und zur selben Zeit etwa die Zeichnung der drei Bäume, die sich im Wasser spiegeln, zarteste Stimmung des einfachsten Motivs, — und zur selben Zeit etwa — die vollendete Zeichnung seiner jungen Gattin in reichstem Kostüm, mit dem Gebetbuch in der behandschuhten Linken, mit der Rechten den Schleier fassend, bereit, zur Kirche zu gehen.

So mächtig und breit, so tief und andächtig, natürlich groß wird Rubens' Zeichnung hohen Stils. Er erfüllt die Monumentalität klassischer Anschauung mit der Kraft des Lebens und findet in rastloser Arbeit die wahre Größe der Anschauung in der Natur.

In Rubens' Zeichenkunst entspricht der großen Vielseitigkeit der Aufgaben, der Zwecke, deren er immer bedurfte, eine gleich große Vielseitigkeit der Materialien, der Mittel, deren er sich zu seinen verschiedenen Zielen bediente. Von allem Anfang stehen ihm alle zeichnerischen Mittel, die zu seiner Zeit bekannt waren, zur Verfügung — mit alleiniger Ausnahme des Metallstifts, der damals schon fast völlig außer Kurs geraten war und wohl auch sich für Rubens' Stil niemals geeignet hätte. Er verwendet schwarze Kreide, Kohle, Rötel, Feder, Pinsel mit Tusche, Bister oder Aquarell, und zwar die meisten von diesen Techniken bald rein, bald miteinander verbunden, häufig mit Höhung durch weiße Kreide oder Farbe, zumeist auf weißem, hie und da auch auf farbigem Papier. Von vornherein bevorzugt sind seinem malerischen Bekenntnis gemäß die weicheren Zeichenmaterialien, wie besonders schwarze Kreide und Rötel. Hier fühlt er sich ganz in seinem Element und der schmiegsame Stoff fügt sich völlig seiner Absicht. Gerne wird die schwarze Kreide mit anderen Techniken kombiniert. Fast nie fehlt eine Höhung der Lichter, hie und da, besonders in früherer Zeit, tritt Lavierung hinzu (57 und 62). Am häufigsten ist die Verbindung mit Rötel, einer Technik, die fast nur in ganz früher Zeit rein auftritt. Auch diese Verbindung von schwarzer Kreide und Rötel zeigt sich schon in der Jugend des Meisters, und es ist bezeichnend, daß ein frühes Blatt, wie die Kopie nach einer Frauenfigur eines Italieners (5), schon eine Eigenheit dieser Kombination von Techniken aufweist: die Fleischteile werden in Rötel, die Gewandung in Kreide ausgeführt. Es ist dieselbe Verbindung, die auch noch in den schönsten Zeichnungen aus Rubens' spätesten Lebensjahren auftritt. Manchmal scheint neben der schwarzen Kreide noch ein fetteres Material, wie Kohle, verwendet worden zu sein, wodurch eine kräftigere Wirkung erzielt wird (45, 59, 60). In der mittleren Zeit — der des größten Werkstattbetriebes — sind reine Kreidezeichnungen zumeist mit weißer Höhung, die Regel, in der späten kommen noch Rötel und häufig auch gefärbtes Papier hinzu, wodurch, wie in den herrlichen Blättern zum Liebesgarten (197—205) ein völlig farbiger Eindruck erreicht wird. Dieselbe Technik der „trois crayons", jedoch auf weißem Papier, erscheint fast in allen Bildniszeichnungen der mittleren und späteren Periode. Eine Ausnahme bilden reine Pinselzeichnungen (178 und 229).

Mehr, als die Forschung früher glaubte annehmen zu dürfen, hat Rubens die Feder mit ihrer scharfen, bestimmten Ausdrucksweise verwendet. Sie dient ihm zu den verschiedensten Zwecken, und seine schöpferische Vielseitigkeit zeigt sich hier fast noch mehr, als in der Behandlung der weicheren Zeichenmittel. Seine Federzeichnungen

sind bald zart und sorgfältig ausgeführt, bald voll von Temperament und Schwung, bald eckig und fast unbeholfen, je nachdem es die Zwecke verlangten und vielleicht auch je nachdem die besondere Feder dem Meister in die Hand paßte. Zumeist wird die Wirkung durch Lavierung erhöht, und manchmal liegt die Federzeichnung über einer früheren Kreidezeichnung. Selten sind Naturstudien in dieser Technik, wobei er sich nach altem Brauch genau so, wie der Bauernbruegel in seinen Blättern „naer het leven", Farbennotizen hinzuschrieb (133 und 190). Am meisten ausgeführt sind die Kompositionszeichnungen, die in früher Zeit zu Gemälden, in der reifen zu Illustrationen und deren Wiedergabe in Kupferstich dienten. Am interessantesten sind aber seine Federzeichnungen, wenn er sie zum Festhalten seiner ersten Einfälle für Kompositionen und Motive gebraucht. Hier läßt er in vollster Freiheit seiner Einbildungskraft die Zügel schießen, hier wird die Technik der Feder, oft verbunden mit einer höchst schwungvollen Art der Lavierung (65, 75, 186, 187), ganz zum Ausdruck seines persönlichen Temperaments. Hier ist der Augenblick, wo den Meister der in seiner Natur gelegene Sparsinn und damit der Zweckbegriff zu verlassen scheint, wo er in seltsam schwingenden, formal noch ungebärdigen Linien fast verschwenderisch zu werden beginnt und den geheimsten Regungen seines künstlerischen Empfindens Ausdruck gibt.

Rubens bestimmte in seinem Testamente (Antwerpsch Archievenblad II. S. 93, CVII), die Zeichnungen, die er gesammelt und gemacht habe, sollten aufgehoben und bewahrt werden, entweder für einen seiner Söhne, der den Malerberuf ergreifen sollte, oder für eine Tochter, die einen berühmten Maler heiraten würde, und zwar so lange, bis das jüngste seiner Kinder (es war ein nachgeborenes) ein Alter von 18 Jahren erreicht haben würde; erst wenn bis dahin keiner seiner Söhne den genannten Beruf ergriffen und keine seiner Töchter einen Maler geheiratet hätte, sollten die Zeichnungen verkauft und der Erlös in drei Teile zwischen den Kindern erster Ehe, seiner Frau Helene Fourment und den Kindern zweiter Ehe geteilt werden. Zu dieser Teilung scheint es wirklich gekommen zu sein, da jene Hoffnungen des Künstlers sich nicht erfüllt haben. Sie müßte der testamentarischen Bestimmung gemäß um 1660 erfolgt sein. Wir wissen aber keineswegs, wie weit die Pietät der Nachkommen, deren Beziehungen zur Kunst gering gewesen zu sein scheinen, in späteren Jahren gegangen sein mag. Die Verballhornungen, die an manchen Bildniszeichnungen aus der Familie durch Übergehen mit Strichen von ungeschickter Hand vorgenommen worden sind, sprechen nicht für die sorgsamste Pflege des kostbaren Schatzes, von dem sicherlich heute nur mehr ein Bruchstück erhalten oder bekannt ist. Unser Besitzstand ist, wenn man die Beziehung zu den einzelnen Bildern in Betracht zieht, sehr ungleichmäßig: es gibt Gemälde, zu denen, wie zu den Wundern des heiligen Franz Xaver (120—123) und der Himmelfahrt Mariä in Wien (124—127), je vier Studien noch erhalten sind, ja sogar eines, der Liebesgarten in Madrid, wozu wir nicht weniger als neun noch besitzen (197—205). Zu anderen Werken gibt es aber nur ein oder zwei Blätter mehr, zu manchen Hauptwerken gar keine. Es muß also vieles verloren oder verschollen sein.

Ohne Zweifel haben Rubens' Schüler mit Vorliebe Zeichnungen von der Hand ihres Lehrers gesammelt oder gelegentlich in ihren Besitz gebracht. Eine größere Anzahl von einzelnen Blättern, darunter einige von den heute für uns so wichtigen Federzeichnungen („crabbelinghe"), daneben aber auch andere, die schon damals zweifelhaft schienen, dazu noch ein Zeichenbuch und einen Band von Architekturzeichnungen von des Meisters Hand hat Erasmus Quellinus laut dem Inventar seines Nachlasses aus dem Jahre 1678 besessen (Antwerpsch Archievenblad XXII. S. 19 f.). Eine recht interessante Reihe von Nachzeichnungen nach Rubens' Zeichnungen und Gemälden von der Hand verschiedener Schüler, vielleicht aus dem Besitze des Malers und Radierers Willem Panneels, befindet sich in der Zeichnungensammlung des Staatsmuseums zu Kopenhagen (G. Falck, Kunstmuseets Aarskrift, Kopenhagen, Jahrg. 1918, S. 64, dazu R. Oldenbourg,

Peter Paul Rubens, München und Berlin 1922, S. 192). Manche Blätter dieser Sammlung tragen Aufschriften, aus denen hervorgeht, daß diese Kopien nach Vorlagen in oder aus Rubens' Atelier entstanden sind. Leider sind sämtliche Blätter von geringem Kunstwert und stehen unter dem Niveau der besseren Schülerkopien, die in anderen Handzeichnungskabinetten häufig vorkommen.

Einen Reichtum an Rubens' Zeichnungen besaßen die großen Sammler des späten 17. und des 18. Jahrhunderts, von denen wir nur die französischen: Jabach, Crozat und Mariette und die englischen Künstler: Lankrink, Richardson sen., Hudson, Reynolds und Lawrence nennen, denen sich in neuester Zeit Ricketts und Shannon würdig anschließen.

Heute besitzen die reichsten Bestände die Albertina zu Wien, die Handzeichnungensammlung des Louvre zu Paris und das Kupferstichkabinett des Britischen Museums zu London. In der Albertina, die von Herzog Albert Kasimir von Sachsen-Teschen gegründet worden ist, scheint ein beträchtlicher Teil der Rubensschen Zeichnungen auf den Besitz der Familie des Künstlers und dadurch auf seinen eigenen Nachlaß zurückzugehen. Der Louvre verdankt seinen bedeutenden Bestand vor allem jenen alten französischen Privatsammlungen, das Britische Museum endlich in weitem Maße den alten englischen Künstlersammlungen.

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS

1. Der heilige Liberalis mit einem Engel nach Pordenones Freskogemälde in der Apsis der Malchiostrokapelle des Domes zu Treviso. Der Heilige, Schutzpatron und Befreier der belagerten Stadt, wird von einem Engel auf die Erscheinung der Mutter Gottes hingewiesen, die mit dem Kinde im Nimbus schwebt.

Paris, Louvre R. F. 702. Aus den Sammlungen P. J. Mariette (L. 1852) und A. Ch. His de la Salle (L. 1332). — 395 : 333 mm. — Schwarze Kreide und Rötel, darüber Aquarell. — Auf einem Blättchen, das in der linken oberen Ecke des Blattes aufgeklebt ist, steht von Rubens' Hand: *In concavo hoc depictum est a lateribus utrinque Templum Pacis, quod procul visentibus integrum stare videtur, appropinquantibus vero et apsidem subeuntibus corruere ac plane dissolvi. pinxit Pordenonus Tarvisii.* — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). — R. 1383.

2. Das Opfer Abrahams nach Tizians Deckengemälde in der Salutekirche zu Venedig.

Wien, Albertina 386. — 332 : 248 mm. — Schwarze Kreide, braune Sepia in den Strichlagen, weiß gehöht, auf grünem Papier, die Ecken oben ergänzt. — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). — Nicht bei R. — F. M. Haberditzl, Studien über Rubens. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXX, 1912, S. 262.

3. Studien nach Tizians Gemälden in Madrid. Drei Frauenköpfe (der eine oben am linken Blattrand, die beiden anderen am rechten Blattrand) nach dem Bilde Diana und Kallisto, der vorgeneigte Frauenkörper und der Kopf und Arm darunter nach dem Bilde Diana und Aktäon, der aufblickende Kopf am unteren Blattrand nach dem Bilde Venus und Adonis.

Stettin, Sammlung Dr. Gollnow. Aus dem Besitz A. S. Drey, München, vormals Sammlung P. H. Lankrink (L. 2090). — 446 : 273 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden während des ersten Aufenthaltes in Madrid (1603/4). Die drei für Philipp II. gemalten Bilder Tizians befanden sich damals in Madrid; die beiden Gegenstücke Diana und Kallisto und Diana und Aktäon, 1770 ausgeschieden, sind heute in London, Bridgewater House. — Der Frauenkopf rechts unten kehrt in dem Bild von Rubens, Bad der Diana (ehemals Sammlung Schubart), nur wenig verändert wieder (Mitteilung von Ludwig Burchard). — Nicht bei R. — Muchall-Viebrook, Flemish Drawings of the Seventeenth Century, London 1926, Nr. 4.

4. Der heilige Hieronymus nach Tizians Altargemälde in der Kirche S. Maria Nuova zu Venedig (jetzt in der Brera zu Mailand).

Haarlem, Teyler-Museum, Portefeuille U*4. Aus der Sammlung de Kate 1867. — 497 : 350 mm. — Kreide- und Federzeichnung, weiß gehöht, auf blauem Papier (unten ein Streifen ergänzt). — Entstanden in der späteren Zeit des Aufenthalts in Italien (1600—1608). Als Rubens das Gemälde nachzeichnete, war die Lünette, die das Bild heute aufweist, noch nicht hinzugefügt (Mitteilung von Ludwig Burchard). Der Löwe ist in der gleichen kompositionellen Einordnung auf Rubens' Gemälde des heiligen Hieronymus in der Gemäldegalerie zu Dresden (O. K. 97) wiedergegeben. — Nicht bei R.

5. Heilige Maria nach Andrea del Sarto (?).

London, Victoria and Albert-Museum D. 967—1900. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und Dalton. — 270 : 229 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden während des Aufenthaltes in Italien (1600 – 1608). — Nicht bei R.

6. Jünglingsakt nach Correggio. Nächstverwandt den in der Domkuppel zu Parma gemalten (heute nicht mehr vollständig im Fresko erhaltenen) Jünglingsgestalten über der Brüstung.

Paris, Louvre 20255. Aus den Sammlungen Eberhard Jabach (L. 2959) und A. Coypel (L. 478). — 387 : 142 mm. — Rötel, mit Ölfarbe weiß gehöht. — Entstanden um 1605, während eines Aufenthalts in Parma. Die Jünglingsgestalt hat Rubens im Gegensinn auf dem Gemälde: Jakob I. bestimmt seinen Sohn Karl zum König von Schottland (O. K. 334) wiedergegeben. — Nicht bei R. — Reiset 564.

7. Betender Apostel nach Correggios Freskogemälde in der Domkuppel zu Parma aus der Gruppe der anbetenden Apostel an der Brüstung.

Paris, Louvre 20259. Aus der Sammlung P. J. Mariette (L. 1852). — 541 : 302 mm, oben halbrund. — Rötel, mit Ölfarbe weiß gehöht. — Am unteren Rande Aufschrift mit Tinte von fremder Hand: Ant. da Correggio. — Entstanden um 1605, während eines Aufenthalts in Parma. — Nicht bei R. — Reiset 563.

8. Gruppe aus der Anghiarischlacht nach Lionardos Komposition, die zu Rubens' Zeit nicht mehr im originalen Karton, sondern nur mehr in Kopien erhalten gewesen sein soll (?).

London, British Museum M. 585. — E. 1894, Nr. 347. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090), Th. Dimsdale (L. 2426), Sir Thomas Lawrence (L. 2445), Sir J. C. Robinson (L. 1433) und J. Malcolm (L. 1780). — 415 : 522 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, mit Sepia getuscht. — Von der Aufschrift in schwarzer Kreide am oberen Rand, von Rubens' Hand, lesbar: *guarda . . Mediana (!) far si che colui . . . il Colpo si alsi su piedi sopra le staffe . . avvicinare gli nemici.* Von fremder Hand unten rechts die Aufschrift: P. P. Rubens. — Entstanden während des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). Die Gruppe des Reiters und der beiden sich ineinander verbeißenden Pferde hat Rubens auf seinem Gemälde der Amazonenschlacht (O. K. 196) wiedergegeben. — R. Rubens-Bulletin IV 293 zu R. 1395. — Hind 21.

9. Kampf um die Fahne aus der Anghiarischlacht nach Lionardos Komposition, die zu Rubens' Zeit nicht mehr im originalen Karton, sondern nur mehr in Kopien erhalten gewesen sein soll (?).

Paris, Louvre 20271. Aus der Sammlung Comte C. G. Tessin (L. 2985). — 451 : 636 mm. — An den Rändern angestückt. Schwarze Stift- und Federzeichnung, mit Tusche laviert, mit Ölfarbe weiß gehöht. — Entstanden während des Aufenthalts in Italien (1600—1608). — Eine alte Wiederholung im Fogg Museum, Cambridge [Mass.] (Mitteilung von Ludwig Burchard). — R. 1395. — Reiset 565.

10. Niccolo da Uzzano nach Lionardo (?).

New York, Pierpont Morgan Library. — Aus der Sammlung C. Fairfax Murray. — An den oberen Ecken angestückt. — Rötel. — Aufschrift: *Niccolo da Uzzano,* wohl von Rubens' Hand. — Entstanden während des Aufenthalts in Italien (1600—1608). — Nicht bei R. — Collection J. Pierpont Morgan of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray, London 1905, Nr. 234.

11. Gottvater befiehlt Noah die Arche zu bauen, nach Raffaels Komposition, gestochen von Marc Anton (Bartsch XIV, Nr. 3).

Paris, Louvre 20236, mit dem Sammlungszeichen des Musée National (L. 1899). — 320:260 mm. — Am linken Rand und im oberen Teil bis zum Bogensegment angestückt. — Rötel. — Entstanden während des Aufenthalts in Italien (in Rom zwischen 1601—1608). — Nicht bei R.

12. Die Erschaffung Evas nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20257. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — Auf 260 : 309 angestückt von 213 : 287 mm. — Rötel, mit Ölfarbe weiß gehöht. — Entstanden in Rom (1601—1608). — Nicht bei R. — E. Michel, Rubens, Paris 1900, nach S. 62.

13. Ezechias nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20270. Sammlerzeichen Robert Strange? (L. 2239). — 185 : 245 mm. — Rötel, mit Ölfarbe weiß gehöht. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1374 (als heilige Familie).

14. Der Prophet Jesaja nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20228. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 460 : 365 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1366. — Reiset 569.

15. Der Prophet Jeremia nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20232. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 480 : 305 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1370. — Reiset 573.

16. Der Prophet Hesekiel nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20231. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 460 : 380 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1369. — Reiset 572.

17. Der Prophet Daniel nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20233. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 450 : 345 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1371. — Reiset 574.

18. Der Prophet Joel nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20230. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 470 : 370 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1368. — Reiset 571.

19. Der Prophet Sacharja nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20229. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 450 : 330 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1367. — Reiset 570.

20. Die lybische Sibylle nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20227. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 520 : 340 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1391. — Reiset 568.

21. Die cumäische Sibylle nach Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Paris, Louvre 20226. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 455 : 400 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, Aquarell. — Entstanden in Rom (1601—1608). — R. 1390. — Reiset 567.

22. Die Nacht nach Michelangelos Sarkophagfigur vom Grabmal des Giuliano von Medici in der Kapelle von San Lorenzo zu Florenz, in Vorderansicht, in seitlicher Ansicht und vom Rücken gesehen.

Rouen, Sammlung L. Deglatigny. Aus der Sammlung P. H. Lankrink (L. 2090). — Auf 360 : 495 von 245 : 330 mm angestückt. — Kreide- und Federzeichnung mit Guasch. — Entstanden während des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). — Nicht bei R.

23. Kampfszene nach Polidoro Caravaggios Zeichnung (Paris, Louvre 2210). Perseus und seine Verfolger.

Paris, Louvre R. F. 704. Aus der Sammlung A. Ch. His de la Salle (L. 1332). — 259 : 413 mm, unten angestückt. — Lavierte Federzeichnung, weiß gehöht. — Entstanden während des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). — Nicht bei R. — Both de Tauzia 113.

24. Antiker Cameo Claudius und Agrippina (Paris, Cabinet de Médailles, Babelon Camées XXX 276).

Berlin, Kupferstichkabinett 3374. — 150 : 220 mm. — Federzeichnung. — Aufschrift von Rubens' Hand: *Claudius et Agrippina. Anpekolo bellissimo col fundo scuro et le figure berettine ciane tra lazurro et il bianco. Et le serpente colle summita dalle vesti et li cappelli e la corassa del Imperatore, de bellissimo sardonio. Het vuerste handeken van het vrouwfiguer is meer wt stoken ende verscheyden van het ander.* Auf der linken Seite des Cameo ist ein Sprung sichtbar. Das dadurch abgegrenzte, heute nicht mehr vorhandene kleine Stück bezeichnet Rubens selbst als falsch durch die Aufschrift: *pezzo moderno.* — Entstanden während des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). — R. 1407.

25. Ausruhender Pan, antike Skulptur, ehemals im Palazzo Barberini zu Rom.

Berlin, Sammlung Dr. Ludwig Burchard. Aus den Sammlungen J. Richardson (L. 2184), Benj. West (L. 419), Earl of Warwick (L. 2600), Sir J. C. Robinson (L. 1433) und Sir Charles Greville (L. 549). — 309 : 493 mm. — Rötel, laviert in Rot, Braun und Grau, mit Ölfarbe weiß gehöht. — Entstanden in Rom (zwischen 1601—1608). — Nicht bei R.

26. Antike Marmorfigur, genannt Seneca. Statue, wahrscheinlich einen afrikanischen Fischer darstellend, ehemals in der Villa Borghese zu Rom, jetzt im Louvre zu Paris.

Leningrad, Ermitage. — Kreidezeichnung. — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthalts in Rom (1601/03) mit zwei anderen, ebenfalls in der Ermitage befindlichen Zeichnungen nach dieser Statue: die eine vom gleichen Standpunkt, die andre in Rückenansicht, nach links gewendet. Die erstgenannten Studien dienten Rubens als Vorlage für die Ausführung im Gemälde Der sterbende Seneca, um 1611, in München, Pinakothek (O.K. 44). — R. Rubens-Bulletin V 201.

27. Knabe in der Haltung des Dornausziehers (der antiken Bronzestatue im Konservatorenpalast zu Rom). Zwei Ansichten der Gestalt in leicht veränderter Haltung, die linke den Körper in Seitenansicht, den Kopf dem Beschauer zugewendet wiedergebend, die rechte den Körper mehr vom Rücken gesehen, den Kopf im Profil zeigend.

London, British-Museum 5213—1. — 201 : 363 mm. — Rötel, weiß gehöht. — Aufschrift von fremder Hand in der rechten unteren Ecke: Rubens. — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Rom (1601—1603). Stilistisch nächst verwandt Nr. 3, Studien nach Tizian. — Nicht bei R. — Hind 52.

28—37. Imperatoren-Köpfe auf antiken Münzen.

28. Caesar 59 : 42 mm
29. Caligula 63 : 42 mm
30. Vespasian 61 : 41 mm
31. Vespasian 70 : 54 mm
32. Nero 61 : 44 mm
33. Domitian 61 : 40 mm
34. Galba 50 : 37 mm
35. Galba 64 : 47 mm
36. Galba 76 : 49 mm
37. Vitellius 70 : 50 mm

Chatsworth, Sammlung Herzog von Devonshire. Aus der Sammlung P. H. Lankrink (L. 2090). — Federzeichnungen. — Entstanden während des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). Aufs engste verwandt (nach dem Urteil von Ludwig Burchard zur selben Reihe gehörig) dreizehn Imperatorenköpfe nach antiken Münzen, London, British Museum, Hind 70—82. — R Rubens-Bulletin V 204.

38. Maria von Medici, Bildnisstudie im Profil nach links.

London, British Museum Oo 9—21. Aus den Sammlungen Sir J. Reynolds (L. 2364) und R. Payne Knight (L. 1577). — 65 : 39 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Italien. Am 5. Oktober 1600 wohnte Rubens der Trauung der Maria von Medici in Florenz bei. — R. 1516. — Hind 89.

39. Christus am Kreuz, Kompositionsstudie.

London, British Museum M. 591. — Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445), G. Leembruggen (L. 2988) und J. Malcolm (L. 1780). — 290 : 195 mm. — Schwarze Kreide, darüber lavierte Federzeichnung. — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). Stilistisch zunächst vergleichbar ein Ölgemälde der Kreuzigung in oberitalienischem Privatbesitz, veröffentlicht von G. Glück im Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, 1915, S. 10 — nicht bei R. — Hind 120.

40. Abraham, Isaak und Jakob, Kompositionsstudie.

Paris, Louvre 20222. Aus der Sammlung P. J. Mariette (L. 1852). — 230 : 150 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Aufschrift von Rubens' Hand, oberhalb der eingefaßten Darstellung: *Deus Abraham, Deus Isac, Deus Jacob.* Im Bilde die Ziffern *1, 2, 3* zu Häupten der Patriarchen. Unterhalb der Darstellung: *1 Il Patriarca Abraham in atto di sacrificante per esser piu cognoscibile da quella maniera. 2 Isac si potrà dipinger cieço per che tal si fece in vecçaia. 3 Jacob ebbe la visione della scala dormendo.* — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). Gegenstück zu Nr. 41. — R. 1420.

41. König David, Kompositionsstudie.

Paris, Louvre 20221. Aus der Sammlung P. J. Mariette (L. 1852). — 233 : 150 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Aufschrift von Rubens' Hand im Bilde oben: *Soli deo gloria.* Unterhalb der Darstellung: *Si ha da avertire che l'opra riuscirebbe molto diversa da questi scizzi li quali sono fatti liggierissimamente da primo colpo per dimostrar solo il pensiero mà poi si farebbono li dissegni come anco la pittura con ogni studio e diligenza.* — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Italien (1600 bis 1608). Gegenstück zu Nr. 40. — R. 1423.

42. Bildnisstudie eines Mannes mit Spitzbart, in Dreiviertelansicht.

Wien, Albertina 390 (447). — 295 : 243 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Aufschrift rechts unten von fremder Hand, die eine Gruppe (aus dem Nachlaß?) der in der Albertina befindlichen Blätter von Rubens so bezeichnete: Rubbens. — Wahrscheinlich in Italien entstanden (1600—1608). — R. 1537.

43. Aktstudie eines auf dem Rücken liegenden Mannes, in Verkürzung vom Kopf aus gesehen.

Paris, Louvre 20182. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 287 : 302 mm. — Schwarze

Kreide, weiß gehöht. — Entstanden in der ersten Zeit des Aufenthaltes in Italien (1600—1608). — Nicht bei R. — E. Michel, Rubens, Paris 1900, S. 77.

44. Studienkopf eines bärtigen Mannes, das Gesicht dem Beschauer zu drei Viertel zugewendet.

Wien, Albertina 391 (448). — 319:247 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, das Inkarnat in grünlichgelbem Aquarellton. An mehreren Stellen ist die Farbe verrieben. — Aufschrift links oben von fremder Hand: P. P. Rubbens F. — Entstanden um 1604/5. Von G. Glück (Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, 1915, S. 2) stilistisch mit den um diese Zeit entstandenen Zeichnungen für das (nur zum Teil erhaltene) Altarwerk des Herzogs von Mantua in Zusammenhang gebracht (Nr. 48, 49). — R. 1538.

45. Aktstudie für die Kreuzaufrichtung in Grasse (O. K. 2), der Oberkörper eines Mannes in seitlicher Wendung für die Figur des Knechtes, der den Gekreuzigten emporhält (spätere, eigenhändige Replik?).

Oxford, Ashmolean Museum. Aus der Sammlung Chambers Hall (L. 551). — 307:367 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Dem Stil nach ist die Zeichnung kaum vor 1609/10 zu datieren; es dürfte daher möglich sein, sie als eine zwar genaue, aber künstlerisch freiere Replik von Rubens' Hand aus dieser Zeit nach einer Studie für die Kreuzaufrichtung in Grasse (von dem Januar—April 1602 für S. Croce in Rom gemalten Altarwerk) anzusehen, zumal Rubens die Figur auf der Kreuzaufrichtung der Antwerpner Kathedrale von 1610/11 (O.K. 36) fast identisch wieder verwendete. Eine veränderte Nachzeichnung von Schülerhand in der Sammlung F. Koenigs in Haarlem. — Nicht bei R. — Oxford Drawings, Tfl. XXI. — F. M. Haberditzl, Studien über Rubens, Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXX, 1912, S. 260.

46. Entwurf für das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma (O. K. 5).

Paris, Louvre 20185. Aus der Sammlung Robert de Cotte (L. 1964). — 296:215 mm. — Lavierte Federzeichnung über Kreidezeichnung. — An Stelle des Bildniskopfes des Herzogs ein Blättchen mit dem Kopf eines bärtigen Mannes (eines Bereiters, der als Modell diente?) aufgeklebt und der Darstellung eingefügt. — Entstanden 1603 in Spanien (G. Glück, Jugendwerke von Rubens. Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, 1915, S. 22/3). — R. 1503 (als Kaiser Karl V). — Reiset 553.

47. Zweiter Entwurf für das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma (O.K. 5).

Weimar, Graphische Sammlung des Schloßmuseums. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und König Wilhelm II. von Holland. — 660:400 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Entstanden 1603, nach der Zeichnung Nr. 46 als Vergrößerung und Erweiterung. Die Zeichnung des Blattwerks oberhalb des Kopfes ist angestückt und entspricht in dieser Fassung der Ausführung im Gemälde. — R. 1504.

48. Franz Gonzaga, Prinz von Mantua. Bildnisstudie — mit etwas zurückgelegtem Kopf in Dreiviertelansicht, den Beschauer anblickend — für das (in Teilen erhaltene) Gemälde der Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit in Mantua (O. K. 13).

Stockholm, Nationalmuseum 1918. Aus den Sammlungen Comte A. C. P. de Caylus (L. 2919), P. Crozat (L. 2951) und Comte C. G. Tessin (L. 2985). — 219:154 mm. — Schwarze Kreide, Rötel. — Aufschrift von fremder Hand (18. Jahrhundert): Francesco Gonzaga Principe di Mantova fù da poi Duca. Fatto in presenza di S. A. da P. P. Rubens. Mr. le Comte de Cailus a donné ce Portrait à Mr. de Crozat 1727. — Entstanden 1604 (G. Glück, Jugendwerke von Rubens. Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, 1915, S. 6). — R. 1509.

49. Ferdinand Gonzaga, Prinz von Mantua. Bildnisstudie — der Kopf in Dreiviertelansicht, mit gesenktem Blick — für das (in Teilen erhaltene) Gemälde der Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit in Mantua (O. K. 13).

Stockholm, Nationalmuseum 1917. Aus den Sammlungen Comte A. C. P. de Caylus (L. 2919), P. Crozat (L. 2951) und Comte C. G. Tessin (L. 2985). — 219 : 154 mm. — Schwarze Kreide, Rötel. — Aufschrift von fremder Hand (18. Jahrhundert): Ferdinando Gonzaga Cardinale di Mantova or Duca, fatto in presenza sua da P. P. Rubens. Ce portrait a été donné à M. Crozat par M. le Comte de Cailus. 1726. — Entstanden 1604 (G. Glück, Jugendwerke von Rubens, Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, 1915, S. 6). — R. 1508.

50. Die Taufe Christi, quadrierte Vorzeichnung für das Gemälde im Museum zu Antwerpen (O. K. 14).

Paris, Louvre 20187. Aus der Sammlung Eberhard Jabach, Nr. 201 (L. 2959). — 485 : 766 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf grauem Papier. — Die Jünglingsgestalt am Baume wurde im Gemälde weggelassen. (Eine Zeichnungskopie der Figur in der Kopiensammlung aus Rubens' Atelier im Kupferstichkabinett zu Kopenhagen.) — Entstanden 1604/5 in Mantua. — R. 1343 als Stecherzeichnung. — F. M. Haberditzl, Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXX, 1912, S. 264.

51. Die Heiligen Gregor, Maurus und Papianus. Entwurf zum linken Seitenteil des Altarwerkes der Chiesa Nuova in Rom (O. K. 25).

London, British Museum L. B. 12 (b). Aus den Sammlungen P. J. Mariette (L. 1852), Lagoy (L. 1710), Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und J. Malcolm (L. 1780). — 153 : 133 mm. — Schwarze Kreide, darüber lavierte Federzeichnung. — Aufschrift von fremder Hand links unten: A. Van Dyk. — Entstanden 1608 in Rom. Zu vergleichen der breiter ausgeführte und dem Gemälde ähnlichere Entwurf Nr. 53. — Nicht bei R. — Hind, Van Dyck 15, dazu G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, 1915, S. 14.

52. Die Heiligen Domitilla, Nereus und Achilleus. Entwurf zum rechten Seitenteil des Altarwerkes der Chiesa Nuova in Rom (O. K. 25).

London, British Museum L. B. 12 (a). Aus den Sammlungen P. J. Mariette (L. 1852), Lagoy (L. 1710), Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und J. Malcolm (L. 1780). — 150 : 110 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Aufschrift von fremder Hand rechts unten: A. V. D. — Entstanden 1608 in Rom. — Nicht bei R. — Hind, Van Dyck 14, dazu G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, 1915, S. 14.

53. Die Heiligen Gregor, Maurus und Papianus. Entwurf zum linken Seitenteil des Altarwerkes der Chiesa Nuova in Rom (O. K. 25).

Chantilly, Museum. Aus den Sammlungen Revil (L. 2138), Duc d'Aumale (L. 2780). — 155 : 140 mm. — Lavierte Federzeichnung. Aufschrift von fremder Hand am unteren Rande: P. P. Rubens. — Entstanden 1608 in Rom. Zu vergleichen der frühere Entwurf Nr. 51. — R. 1450.

54. Das Bild Mariae mit dem Kind, von Engeln verehrt. Entwurf zum Mittelbild des Altarwerkes der Chiesa Nuova in Rom (O. K. 24).

Wien, Albertina 355 (411). Aus der Sammlung P. J. Mariette (L. 1852). — 266 : 152 mm. — Federzeichnung, braun und grau laviert. — Entstanden 1608 in Rom. — Von R. erwähnt bei 1432 als irrtümliche Zuschreibung. — F. M. Haberditzl, Studien über Rubens, Jahrbuch der Kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXX, 1912, S. 271.

55. Das Bild Mariae, von Englein getragen. Entwurf zum oberen Teil des Mittelbildes im Altarwerk der Chiesa Nuova in Rom (O. K. 24).

Paris, Louvre 22010. — 450 : 340 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden 1608 in Rom. Eine getreue Kopie im Gegensinn im Museum zu Grenoble. — R. 1432.

56. Herkules als Sieger über die Amazonenkönigin Hippolyte. Kompositionsentwurf.

London, British Museum E. 1901, A. 98. Aus den Sammlungen J. Barnard (L. 1419), Sir Thomas Lawrence (L. 2445), H. Vaughan (L. 1381). — 475 : 320 mm. — Rötel, mit Spuren schwarzer Kreide. — Entstanden um 1608. — Nicht bei R. — Hind 22. Dazu G. Glück, Graphische Künste, Mitteilungen 1924, S. 74.

57. Betender Mönch. Studie.

Amsterdam, Rijks Prentenkabinet A. 1387. Aus der Sammlung Sir Thomas Lawrence (L. 2445). — 253 : 207 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, laviert. — Aufschrift von fremder Hand rechts unten: Rubbens. — Entstanden um 1609/11. — Nicht bei R.

58. Infantin Isabella, Regentin der Niederlande. Vorlage zu einem Kupferstiche nach dem Gemälde (R. 969).

Windsor, Kgl. Bibliothek — 247 : 170 mm im Hochoval. — Schwarze Kreide, Rötel, Augen und Schatten in Tusche, mit Übertragungsspuren für den Kupferstich. — Entstanden um 1610. Später benützt in den Stichen von Peter de Jode und J. Suyderhoef (P. Soutman effigiavit et excud.). — Nicht bei R.

59. Aktstudie. Rückenfigur eines Mannes, verwandt im Motiv der Stellung den Gestalten der Ruderknechte auf der in einer Nachzeichnung (der Albertina, Wien) bekannten, nicht mehr erhaltenen Predella Das Wunder der heiligen Walpurga von der Antwerpener Kreuzaufrichtung (vgl. Abb. bei R. Oldenbourg, Peter Paul Rubens, München und Berlin 1922, S. 68).

London, Sammlung Charles Ricketts und Charles Shannon. — 387 : 285 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1610. — Nicht bei R. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy, London 1927, Nr. 558.

60. Aktstudie für das Gemälde der Anbetung der Könige in Madrid, Prado (O. K. 26). Der vom Rücken gesehene, auf dem rechten Bein kniende, das linke Knie beugende Knecht der Könige im Vordergrund. Links neben der Figur eine Zeichnungsstudie des rechten Beines.

Haarlem, Sammlung Franz Koenigs. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090) und Bellingham Smith, London. — 515 : 380 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden 1609/10. — Nicht bei R. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy, London 1927, Nr. 580.

61. Studie für die Christusfigur der Antwerpner Kreuzaufrichtung (O. K. 36). Aktstudie des Oberkörpers eines Jünglings (auf dem Rücken liegend). Ballen und Daumen der linken Hand gesondert noch einmal gezeichnet.

Berlin, Sammlung Dr. Werner Weisbach. — 405 : 300 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1610. — Nicht bei R. — Vasari Society, 1. Serie, Pt. VIII, Nr. 22.

62. Studie für die Christusfigur der Antwerpner Kreuzaufrichtung (O. K. 36). Akt und Kompositionsstudie des männlichen Oberkörpers (nächstverwandt Nr. 61) in Verbindung mit dem Kreuz dahinter. Die linke Hand gesondert gezeichnet.

New York, Sammlung Grenville Lindall Winthrop. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445), Verstegh und H. Lacroix. — 448:360 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, mit Tusche laviert. — Entstanden um 1610. — R. 1436.

63. Weibliche Gestalt mit Lorbeerkranz. Halbaktstudie. Im Motiv der Stellung verwandt einer Engelsfigur, die einem Geretteten emporhilft, auf dem Großen Jüngsten Gericht in der Pinakothek zu München (O. K. 118).

Wien, Albertina 423 (487). — 313 : 233 mm. — Schwarze Kreide, etwas weiß gehöht. — Entstanden um 1610—1615. — R. 1567.

64. Studien für die Hände Mariae der Antwerpner Kreuzaufrichtung (O. K. 36) und für zwei Köpfe, einen weiblichen Kopf im Profil und eine Bildnisstudie eines bärtigen Mannes in Dreiviertelansicht.

Wien, Albertina 429 (493). — 389 : 269 mm, aus zwei Teilen oberhalb der Händestudien aneinandergestückt. — Schwarze Kreide, weiß gehöht und Kohle (die Hände und in den Köpfen). — Aufschrift von fremder Hand rechts unten: P. P. Rubens. — Entstanden um 1610. — R. 1578.

65. Kompositionsstudie zum Tod des Hippolytos. Eine damit verwandte Ölskizze, gestochen von Earlom, im Privatbesitz zu Berlin.

Bayonne, Musée Bonnat. Sammlung Bonnat (L. 1714) aus der Sammlung des Marquis de Chennevière. — 117:325 mm. — Feder und Pinselzeichnung in Tusch. — Entstanden um 1610/11. — Nicht bei R. — L. Burchard, Skizzen des jungen Rubens, Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Berlin 1926.

66. Aktstudie für die Figur des Hippolytos auf dem Gemälde Der Tod des Hippolytos (zu vergleichen Nr. 65). Auf dem Rücken liegender Mann, die Beine ins Knie aufstellend, in Verkürzung vom Kopf aus gesehen.

Paris, Louvre 20207. Aus der Sammlung J. D. Lempereur (L. 1740). — 426 : 550 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Am oberen Rand (verkehrt) Aufschrift von fremder Hand: P. P. Rubens. Links unten mit Tinte: 31. — Entstanden um 1610/11. Den Akt hat Rubens zwei Jahre später für einen Prometheus verwendet (Gemälde in Oldenburg O.K. 74 und in der Sammlung des Herzogs von Manchester). — Nicht bei R.

67. Titelblatt des Breviarium Romanum, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1614. — Auf hohem Postament thront die Kirche mit der Papstkrone, zwei Engel streuen Weihrauch. Darunter stehen Petrus und Paulus. Am Sockel emblematisch eingefaßt das Wappen des Papstes Paul V. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Theodor Galle im Gegensinn.

London, British Museum. — 340:223 mm. — Lavierte Federzeichnung, weiß gehöht. — Die Aufschriften von Rubens' Hand mit der Feder gehören zur vorgeschriebenen thematischen Darstellung und sind im Stich wiedergegeben. — 1612 vom Verleger bei Rubens bestellt. — R. 1250 und Rubens-Bulletin IV 216, 289. — Hind 35.

68. Die Anbetung der Könige im Breviarium Romanum, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1614. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Theodor Galle im Gegensinn.

New York, Pierpont Morgan Library. Aus den Sammlungen Sir J. C. Robinson (L. 1433) und C. Fairfax

Murray. — 295 : 190 mm. — Lavierte Federzeichnung. — 1612 vom Verleger bei Rubens bestellt. — R. 1254 nur als Stich angeführt. — Collection J. P. Morgan of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray, London 1905, Nr. 230.

69. Die Auferstehung Christi im Breviarium Romanum, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1614. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Theodor Galle im Gegensinn.

London, British Museum M. 590. Aus den Sammlungen Tonneman, G. Hoet, Yver, Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und J. Malcolm (L. 1780). — 298 : 190 mm. — Federzeichnung grau und weiß laviert, die Konturen für die Übertragung in den Kupferstich ausgestochen. — 1612 vom Verleger bei Rubens bestellt. — R. Rubens-Bulletin IV 289, V 158 zu R. 1255. — Hind 36.

70. Die Heiligen der Kirche im Breviarium Romanum, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1614. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Theodor Galle im Gegensinn.

Wien, Albertina 338 (395). Aus der Sammlung des Grafen Fries (L. 2913). — 295 : 200 mm. — Lavierte Federzeichnung. — 1612 vom Verleger bei Rubens bestellt. — R. 1259.

71. Der Baum Jesses, Umrahmung im Missale Romanum, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1614. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Theodor Galle im Gegensinn.

Paris, Louvre 20216. Aus der Sammlung J. D. Lempereur (L. 1740). — 305 : 200 mm. — Lavierte Federzeichnung. — 1612 vom Verleger bei Rubens bestellt. — R. 1262.

72. Titelblatt für Franciscus Aguilonius, Opticorum libri sex, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1613. — Über architektonischem Aufbau thronend die allegorische Gestalt der Optik, Mars und Minerva als Karyatiden, umgeben von Emblemen und sinnbildlichen Figuren der Optik. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Theodor Galle (nicht bezeichnet) im Gegensinn.

London, British Museum. Aus der Sammlung Sir Thomas Lawrence (L. 2445). — 305 : 191 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Links oben am Rand der Architekturbekrönung neben der Schale von Rubens' Hand geschrieben : *basis,* offenbar als Erklärung für den Stecher. — Entstanden 1612. — R. 1234. — Hind 34.

73. Aktstudie für das Gemälde Opfer Abrahams in Berlin (Sammlung Garbáty O. K. 46). Kniender Jüngling in Vorderansicht, die Hände auf dem Rücken (gefesselt), für die Gestalt Isaaks.

Berlin, Kupferstichkabinett 4562. — 470 : 220 mm, oben halbrund. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf grauem Papier. — Entstanden um 1611. — R. Rubens-Bulletin V 97.

74. Studien für die Darbringung im Tempel (Flügel der Antwerpner Kreuzabnahme, O. K. 52). Einzelstudien für den Kopf und die Hände des Hohenpriesters, den Kopf des Josef und die Hände der heiligen Anna.

Wien, Albertina 430 (494). — 343 : 233 mm. — Schwarze Kreide mit Spuren weißer Höhung, auf grauem Papier. — Entstanden um 1612/3. — R. 1579. — F. M. Haberditzl, Graphische Künste, XXXV, 1912, S. 7.

75. Entwürfe zur Heimsuchung Mariae (Flügel der Antwerpner Kreuzabnahme O. K. 52). Die Begegnung von Maria und Elisabeth dreimal skizziert, die Gruppe links mit den Begleitfiguren der Darstellung im Gemälde nächst verwandt. In der rechten unteren Ecke drei männliche Studienköpfe.

Bayonne, Musée Bonnat 1438 recto. — 265 : 360 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Über der Gruppe links Spuren einer handschriftlichen Notiz (von Rubens?). In der Ecke rechts unten von fremder Hand: Rubb: — Auf der Rückseite eine Modellstudie, verwandt dem Mann am Fußende des Kreuzes bei der Kreuzaufrichtung. (Mitteilung Ludwig Burchards.) — Entstanden um 1612/3. — Nicht bei R. — Les Dessins de la Collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne, 1926, Tfl. 22.

76. Die Geburt Mariae. Kompositionsstudie.

Paris, Petit Palais, Collection Dutuit. — 253 : 365 mm. — Federzeichnung auf grauem Papier. — Entstanden um 1613/4. — Nicht bei R. — Frits Lugt, Notes sur Rubens, Gazette des Beaux-Arts 1925.

77. Die Weihe eines Bischofs. Kompositionsstudie für ein Gemälde (R. 377), verwandt mit einer Radierung von Pieter Soutman nach Rubens' Erfindung.

Paris, Louvre 20193. — 145 : 258 mm. — Federzeichnung. — Entstanden um 1613/14. — Nicht bei R. — E. Michel, Rubens, Paris 1900, S. 149.

78. Die Weihe eines Bischofs. Variante (frühere Fassung) der Kompositionsstudie Nr. 77 für ein Gemälde (R. 377), verwandt mit einer Radierung von Pieter Soutman nach Rubens' Erfindung.

Berlin, Kupferstichkabinett. — 272 : 213 mm, links oben und unten schräg abgerissen. — Federzeichnung. — Entstanden um 1613/14. — Nicht bei R. — J. Rosenberg, Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen 1926, S. 85.

79. Kompositionsentwurf zum Gemälde des heiligen Franz in Köln, Wallraf-Richartz-Museum (O. K. 94). Im Gemälde ist die Figur des heiligen Franz aus dem Zentrum der Komposition gerückt, die Erscheinung des Gekreuzigten größer im Vordergrund.

Berlin, Kupferstichkabinett 5738. Aus den Sammlungen van Parijs (L. 2531) und von Beckerath (L. 2504). — 508 : 353 mm. — Lavierte Federzeichnung, weiß gehöht. — Entstanden um 1614/15. — Nicht bei R. — Berliner Handzeichnungspublikation XXX F.

80. Bildnis des Justus Lipsius für seine Ausgabe von Senecas Werken, Antwerpen, Plantin, 1615. Das Bildnis im Oval, umrahmt von Lorbeergewinde, Füllhörnern, Fackeln und Merkurs Flügelhut. — Vorzeichnung für den Kupferstich von Cornelis Galle im Gegensinn.

London, British Museum. — 232 : 185 mm. — Über schwarzer Kreide lavierte Federzeichnung. — Textschrift von Rubens' Hand auf dem Postament: JVSTVS LIPSIVS, in den Medaillons zu beiden Seiten: ROMA und VIRTVS. — Entstanden um 1613. — R. Rubens-Bulletin IV 290 zu R. 1305. — Hind 90.

81. Cupido und Psyche. Antikisierende Kombination zweier Profilköpfe. Entwurf für eine plastische Arbeit (?).

London, British Museum. Aus der Sammlung J. Richardson (L. 2184). — 80 : 77 mm, größte Höhe und Breite des unregelmäßig ausgeschnittenen Blattes. — Federzeichnung. — Aufschrift von Rubens'

Hand zu dem Kopf links: *Cupido, ex Albertuli mei Imagine,* zu dem rechts: *psyche.* — Entstanden um 1615. Datierbar durch Rubens' Vermerk. Sein Sohn Albert wurde 1614 geboren. — R. Rubens-Bulletin IV 290 zu R. 1364[1], R. 1404. — Hind 55. — Gestochen von G. van der Gucht: Antique Greek and Roman Coins Engraved from Original Drawings of Rubens. 1740 (mit anderen, Rubens zugeschriebenen Zeichnungen, Hind 58—82).

82. Silen und Satyr. Antikisierende Kombination zweier Profilköpfe. Entwurf für eine plastische Arbeit (?).

London, British Museum. Aus der Sammlung J. Richardson (L. 2184). — 110 : 128 mm. — Federzeichnung. — Aufschrift von Rubens' Hand: *Silenus-Satirus, posset unus ex ebore alte . . .* — Entstanden um 1615, gleichzeitig mit Nr. 81. — R. 1404. — Hind 56. — Gestochen von G. van der Gucht: Antique Greek and Roman Coins Engraved from Original Drawings of Rubens 1740 (mit anderen, Rubens zugeschriebenen Zeichnungen, Hind 58—82).

83. Hermathene. Antikisierende Kombination der beiden Profilköpfe. Entwurf für eine plastische Arbeit (?).

London, British Museum. Aus der Sammlung J. Richardson (L. 2184). — 153 : 175 mm, oben halbrund. — Federzeichnung. — Aufschrift von Rubens' Hand: *Hermathene.* In den Helmen: *Ex ferro aut ebeno — aut ex electro.* In den Köpfen: *ex ebore.* In der Ecke rechts unten: *Memnoni — nigr . . . Et altr . . Auro.* — Entstanden um 1615, gleichzeitig mit Nr. 81, 82. — R. 1364, R. 1404. — Hind 57. — Gestochen von G. van der Gucht: Antique Greek and Roman Coins Engraved from Original Drawings of Rubens 1740 (mit anderen, Rubens zugeschriebenen Zeichnungen, Hind 58—82).

84. Die Großmut des Scipio Africanus. Kompositionsentwurf.

Bayonne, Musée Bonnat 1436. Aus der Sammlung J. Richardson d. J. (L. 2170). — 255 : 354 mm. — Federzeichnung auf grauem Papier. — Entstanden um 1615. — Nicht bei R. — Les dessins de la Collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne 1925, Tfl. 20.

85. Die Niederlage Sanheribs. Kompositionsentwurf, abweichend von der Ausführung im Gemälde der Pinakothek zu München (O. K. 156).

Wien, Albertina 330 (387). Aus der Sammlung P. J. Mariette (L. 1852). — 217 : 315 mm. — Federzeichnung. — Rechts unten mit Feder: 42. — Entstanden um 1615. — R. 1425.

86. Studie für das Christuskind der heiligen Familie in London (Wallace-Collection, O. K. 69).

Wien, Albertina 420 (484). — 396 : 265 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Rechts unten mit der Feder: Rubbens, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden gegen 1615. — R. 1576.

87. Aktstudie für einen Christus am Kreuz. Ein Jüngling in halber Figur, mit ausgestreckt emporgehaltenen Armen. Studie für einen am Kreuz hängenden Christus (R. 287 im Museum zu Antwerpen und mehrere Varianten, ein Originalgemälde nicht nachweisbar). Der Daumen der linken Hand am Rande rechts noch einmal gezeichnet.

London, British Museum Oo 9—26. Aus der Sammlung R. Payne Knight (L. 1577). — 528 : 370 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, mit Tusche am Kontur des rechten Armes. — Entstanden 1610/15. — R. Rubens-Bulletin IV 291 zu R. 1345[1]. — Hind 9. — Vasari Society II, 22.

88. Aktstudie für das Gemälde Hiob von Dämonen gequält, dem linken Flügel des Hiobtriptychons, das 1695 in Brüssel zerstört wurde (gestochen von L. Vorsterman). Der emporgestreckte Arm mit Unterarm und Hand neben dem Akt gesondert gezeichnet.

Stockholm, Nationalmuseum 1926. Aus den Sammlungen P. Crozat (L. 2951) und Comte C. G. Tessin (L. 2985). — 570 : 444 mm, ein Streifen am Rand rechts angesetzt. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Aufschrift am unteren Rande von fremder Hand (18. Jahrhundert): Rubens. Rubens Cabinet de Crozat 1735. — Entstanden um 1614/15. Das Gemälde wurde 1612 bei Rubens bestellt, der linke Flügel kam erst 1614/15 zur Ausführung. — Nicht bei R.

89. Aktstudien für die Marter des heiligen Laurentius in München, Pinakothek (O. K. 109). Die beiden Knechte, der kniend vorgebeugte (einen Korbrand fassend) und der mit der ausgestreckten Rechten stehend vorstoßende.

Stockholm, Nationalmuseum 1925. Aus den Sammlungen P. Crozat (L. 2951) und Comte C. G. Tessin (L. 2985). — 540 : 445 mm, größte Höhe und Breite des aus zwei Teilen, die die Zeichnung je einer Aktfigur umfassen, zusammengefügten Blattes. — Schwarze Kreide. — Entstanden um 1614/15. — Nicht bei R.

90. Aktstudie für einen Verdammten aus dem Großen Jüngsten Gericht in München, Pinakothek (O. K. 118). Rückenakt, seitlich aufruhend; die Arme stützen den Kopf, die Beine sind ins Knie gebogen.

Wien, Albertina 426 (490). — 303 : 480 mm, größte Maße, unregelmäßig ausgeschnitten. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1615/16. — R. 1418.

91. Figurenstudie zur Löwenjagd in München, Pinakothek (O. K. 154). Der Oberkörper (Kopf und rechter Arm) eines schreienden Mannes in verkehrter Stellung. Darüber — gesondert gezeichnet — die linke Hand des Mannes. Studie für den vom Pferde zu Boden gleitenden Reiter, der mit beiden Händen den Speer faßt.

London, British Museum. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090) und R. Payne Knight (L. 1577). — 325 : 308 mm. — Schwarze Kreide. — Entstanden um 1616/17. — Nicht bei R. — Hind 12 und S. 158 zu 12.

92. Aktstudie für das Gemälde Abraham und Melchisedek in Caen (O. K. 110). Rückenakt eines kniend sich aufstützenden Mannes. Studie für die Figur des Knechtes im Vordergrund der Komposition.

Paris, Louvre 20218. — 428 : 537 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Von der Figur zum rechten Rand Aufschrift in schwarzer Kreide von Rubens' Hand: *per lazaro.* — Entstanden um 1610/16. — Nicht bei R.

93. Teilstudie für die Komposition des Gemäldes Der verlorene Sohn in Antwerpen, Museum (O. K. 182). Bauer und Bauernjunge bei zwei Pferden im Stall.

Oxford, Ashmolean Museum. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445), König Wilhelm von Holland und Chambers Hall (L. 551). — 312 : 368 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Rechts unten Aufschrift von fremder Hand: P. P. Rubbens. — Entstanden um 1617/18. — Nicht bei R. (erwähnt zu R. 1585 eine anonyme Lithographie danach). — Oxford Drawings 1907, Vol. III.

94. Naturstudie für das Gemälde Der verlorene Sohn in Antwerpen, Museum (O. K. 182). Dreschender Bauer und Leiterwagen vor Bauerngehöft.

Chatsworth, Sammlung Herzog von Devonshire. — 255 : 415 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. —

Entstanden um 1617/18. Der Leiterwagen kehrt auch auf dem Gemälde Der Winter in Windsor (O.K. 238) wieder (so L. Burchard, Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, 1913, S. 8/9). — R. Rubens-Bulletin V 204. — Vasari Society IV 21.

95. Leiterwagen und Karren. Studien nach der Natur wie Nr. 94. Der Leiterwagen noch auf dem Gemälde Die Rückkehr von der Arbeit in Florenz (O. K. 405) wiedergegeben.

Berlin, Kupferstichkabinett 3237. — 224 : 374 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, wohl später in Teilen mit der Feder verstärkt. — Entstanden frühestens um 1617/18. — Nicht bei R.

96. Aktstudie für ein Gemälde Amor und Psyche. Die weibliche Gestalt der Psyche in Vorderansicht, sitzend, herabblickend, hält den rechten Arm zur Seite in Kopfhöhe vor (auf Amor leuchtend).

Windsor, Königliche Bibliothek 6412. — 577 : 402 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht auf bräunlichem Papier. — Aufschrift am untern Rand von fremder Hand : Pet. Rubens. — Entstanden um 1614/18. — Nicht bei R.

97. Aktstudie zu dem Gemälde Daniel in der Löwengrube (Sammlung des Herzogs von Hamilton, R. 130). Sitzender Jüngling, Dreiviertelfigur, mit übergeschlagenen Beinen, betend, aufblickend. Studie für die Figur des Daniel.

New York, Pierpont Morgan Library. Aus der Sammlung C. Fairfax Murray. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1614/1618. — Nicht bei R. — Collection J. P. Morgan of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray, London 1905, Nr. 232.

98. Naturstudie eines ruhenden Löwen für das Gemälde Daniel in der Löwengrube (Sammlung des Herzogs von Hamilton, R. 130).

London, British Museum Oo. g. 35. Aus der Sammlung R. Payne Knight (L. 1577). — 283 : 429 mm. — Schwarze Kreide und Sepia, weiß gehöht, Hintergrund gelb gefärbt. — Entstanden um 1614/18. — R. Rubens-Bulletin IV 293 zu R. 1427. — Hind 117.

99. Naturstudie einer schreitenden Löwin für das Gemälde Daniel in der Löwengrube (Sammlung des Herzogs von Hamilton, R. 130).

London, National Gallery 853 o. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445), M. Troward und Sir Robert Peel. — 390 : 235 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, Hintergrund gelb gefärbt. — Entstanden um 1614/18. — R. 1428.

100. Büste Julius Caesars, Vorzeichnung für den Kupferstich des Boetius a Bolswert im Gegensinn.

Paris, Louvre 20225. Aus der Sammlung Eberhard Jabach (L. 2959). — 260 : 190 mm. — Schwarze Kreide, darüber Feder und Pinselzeichnung in Rostbraun und Grünlichbraun. — Entstanden um 1617/18. — R. 1216.

101. Kopf eines Satyrs zum Gemälde in München, Pinakothek (O. K. 135).

Paris, Louvre 20202. Aus der Sammlung Crozat (L. 2951). — 257 : 193 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, auf grauem Papier. — Aufschrift am unteren Rand: 1558 C (Zeichen Crozat), in der Mitte: Rubens, von fremder Hand. — Entstanden um 1616/17. — R. 1464.

102. Titelblatt zu Jacobus Biaeus, Numismata Imperatorum Romanorum, Antwerpen 1617. Auf hohem Postament, umgeben von Trophäen, Roma thronend, von einem Genius mit dem Lorbeer bekränzt. An der Basis die Wölfin mit Romulus und Remus und zwei Gefangene. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Michael Lasne im Gegensinn.

London, British Museum E. 1901. Aus den Sammlungen P. J. Mariette (L. 1852), Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und Vaughan (L. 3025). — 312 : 207 mm. — Lavierte Federzeichnung, weiß gehöht. — Entstanden 1616/17. — R. 1270. — Hind 37.

103. Jesus verteilt Brot und Fische. Studie für eine Speisung der Fünftausend. Vorlage für einen Kupferstich (?).

Oxford, Christ Church Library GG. 10. Aus der Sammlung General John Guise. — 332 : 225 mm. — Schwarze Kreide, darüber lavierte Federzeichnung. — Datiert durch den Brief auf der Rückseite des Blattes von Rubens an „Mons. Felix". *„UE. moet dese teekeninghen ten besten nemen sooslecht ende vaall als sy syn want het my onmoghelyck is door andere occupatien iets meer daer aen te doene. UE sal sich daer mede moeten behelpen: ende kundt die selvighe breeder ofte smalder maeken naer proportie van UE werck. . . . . Wt Antverpen desen 18 Januari 1618. UE Vriendt ende dienaer Pietro Pavolo Rubens."* — Nicht bei R. — Vasari Society IX 16 mit Faksimile des Briefes.

104. Teilstudie für das Gemälde Thomyris und Cyrus in Cobham House (O. K. 175). Zwei junge Frauen (Brustbild) mit einem Hündchen für die Gruppe der Zuschauer.

Wien, Albertina 402 (459). — 290 : 236 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, darüber Federzeichnung und Lavierung, zum Teil von fremder Hand. — Entstanden um 1616/18. — R. 1566.

105. Rubens' Sohn Albert. Brustbild des zwei bis drei Jahre alten Knaben in Vorderansicht, verwendet für das Jesuskind der Madonna im Blumenkranz in München, Pinakothek (O. K. 138).

Leningrad, Ermitage. — 300 : 205 mm. — Schwarze Kreide und Rötel, Tusche in den Augen (von fremder Hand übergangen?) — Entstanden um 1616/17. — R. Rubens-Bulletin V 200.

106. Studie für den Nikodemus der Grablegung Christi nach der Ölskizze in München, Pinakothek (O. K. 170). Bärtiger Mann im Profil stehend, die Arme über der Brust gekreuzt.

Stuttgart, Sammlung Hugo Fleischhauer. Aus den Sammlungen J. Richardson sen. (L. 2123) und E. Bouverie (L. 325). — 387 : 224 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1618. — Nicht bei R.

107. Studie für die Magdalena der Grablegung Christi nach der Ölskizze in München, Pinakothek (O. K. 170). Ein junges Mädchen in halber Figur, im verlorenen Profil zur Seite gewendet, hält eine Schüssel.

Wien, Albertina 418 (482). — 347 : 307 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1618. — R. 1568. — F. M. Haberditzl, Graphische Künste, Wien 1912, S. 5.

108. Studie für das Gemälde Achilles unter den Töchtern des Lykomedes in Madrid, Prado (O. K. 130). Junges Mädchen in hockender Stellung seitlich vom Rücken gesehen.

Wien, Albertina 416 (480). — 375 : 267 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1618. —

R. 1430, irrig als Hirtin mit Lamm. Rubens-Bulletin V 87/8. — Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Tfl. 171.

109. Sitzender Greis. Studie einer Charakterfigur. Das Modell in verwandter Haltung auf dem Gemälde der Anbetung der Könige in Brüssel, Museum (O. K. 192).

Wien, Albertina 417 (481). — 425 : 271 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1618. — Nicht bei R. — Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Tfl. 1157.

110. Studie zum heiligen Joseph der Anbetung der Hirten in Marseille, Museum (O. K. 166). Studie der Gewanddrapierung und Armstellung eines Mannes in halber Figur mit vorgestreckten Armen in seitlicher Wendung stehend.

Wien, Albertina 425 (489). — 395 : 276 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1618. — Nicht bei R. — Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Tfl. 860.

111. Studie zur Anbetung der Hirten in Marseille, Museum (O. K. 166). Studie einer knienden alten Frau im Profil für die Figur der anbetenden alten Bäuerin.

Wien, Albertina 414 (478). — 419 : 295 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1618. — R. 1431.

112. Studien zur Anbetung der Hirten in Marseille, Museum (O. K. 166), für die Figur der jungen Bäuerin, die einen Topf auf dem Kopfe trägt, Studie in Dreiviertelfigur. Der linke Unterarm noch gesondert gezeichnet.

Berlin, Kupferstichkabinett 4482. — 688 : 267 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, Rötel in Gesicht und Armen. — Entstanden um 1618. — Nicht bei R.

113. Studien zur Kommunion des heiligen Franz in Antwerpen, Museum (O. K. 190). Zwei Franziskanermönche für Figuren der Gruppe um den Heiligen.

Chatsworth, Sammlung Herzog von Devonshire 718. — 560 : 403 mm. — Schwarze Kreide, Rötel in den Gesichtern; auf grauem Papier. — Entstanden 1619. — Nicht bei R.

114. Studie für die Anbetung der Hirten in Rouen, Museum (R. 150). Hokkendes Mädchen in ganzer Figur, im Profil nach rechts gewendet, für die Figur einer anbetenden Bauernmagd; der linke Arm vorgestreckt (im Gemälde ist sichtbar, daß die Hand ein Ei hält).

Wien, Albertina 415 (479). — 380 : 265 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Das Gemälde wurde von Lukas Vorsterman gestochen mit Dedikation von 1620. — R. 1429.

115. Aktstudie zum Kleinen Jüngsten Gericht in München, Pinakothek (O. K. 195). Auf dem Rücken liegender Jüngling mit über den Kopf greifenden Armen, die Beine anziehend. Für die Mittelfigur der Gruppe unter dem strafenden Engel im Zentrum der Bildkomposition.

London, Sammlung Charles Ricketts und Charles Shannon. Mit Sammlerzeichen (L. 1343), nicht identifizierbar. — Entstanden um 1618/20. — Nicht bei R.

116. Rubens' Sohn Nikolaus. Bildniskopf des ein bis zwei Jahre alten Kindes, verwendet für das Jesuskind auf dem Gemälde Die Madonna, von vier bußfertigen Sündern und Heiligen verehrt, in Kassel, Galerie (O. K. 129).

Wien, Albertina 394 (451). — 252 : 203 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, die Augen mit

Tusche übergangen. — In der Ecke rechts unten mit der Feder: P. P. Rubbens, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Nach dem Alter des (März 1618 geborenen) Kindes um 1619 datierbar. — R. 1520.

117. Rubens' Sohn Albert. Bildniskopf des vier bis fünf Jahre alten Knaben, verwendet für den kleinen Johannes auf dem Gemälde Die Madonna, von vier bußfertigen Sündern und Heiligen verehrt, in Kassel, Galerie (O.K. 129).

Wien, Albertina 395 (452). — 227 : 200 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, Feder. Von fremder Hand mit Federzeichnung und Lavierung übergangen. — Nach dem Alter des (Juni 1614 geborenen) Kindes um 1619 datierbar. — R. 1521 als Nicolas Rubens (?).

118. Rubens' Sohn Albert. Bildniskopf des Knaben im Alter von vier bis fünf Jahren in Vorderansicht.

Leningrad, Ermitage. — 210 : 185 mm. — Rötel (darüber Federzeichnung und Lavierung von fremder Hand). — Entstanden um 1618/19. — R. Rubens-Bulletin V 200.

119. Studie zur Magdalena der Beweinung Christi in Brüssel (R. 317), vom Hochaltar der Kapuzinerkirche in Brüssel. Die kniend zu Boden geneigte Frau in seitlicher Ansicht der ganzen Figur, in der Rechten einen Nagel haltend.

London, Sammlung Charles Ricketts und Charles Shannon. Aus der Sammlung P. H. Lankrink (L. 2090). — 267 : 407 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf grauem Papier. — Entstanden um 1620. — Das Gemälde gestochen von Paul Pontius mit Dedikation von 1628. — Nicht bei R. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy, London 1927, Nr. 563.

120. Studie zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien, Museum (O.K. 205). Ein Blinder, mit tastend vorgestreckten Armen, halbe Figur im Profil. Studie für die Figur in der Gruppe der Bresthaften rechts im Vordergrund.

Wien, Albertina 424 (488). — 280 : 417 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1619/20. — R. 1381 als Kopie nach Raffaels blindem Elymas. Nur im Motiv dieser Figur verwandt. — F. M. Haberditzl, Die Graphischen Künste, 1912, S. 2.

121. Studien zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien, Museum (O.K. 205). Die Aktfigur des zu sitzender Stellung sich aufstützenden Mannes für den Auferweckten; die beiden Beine — das von hinten gesehene kniend und das in Profilstellung in Kniebeuge aufgerichtete — nächst verwandt in der Stellung einer Figur in der Gruppe der Bresthaften rechts im Vordergrund.

London, Victoria and Albert Museum. — 353 : 536 mm größte Blattgröße, das kleine rechts obere Hälfte aufgeklebte Blatt 207 : 235 mm. — Schwarze Kreide. — Aufschrift links am unteren Rand von fremder Hand: Rubbens fecit uit't grote autaer van de Paters Jesuite te Antwerpen van St. Ignatius. In der Mitte oben neben dem kleinen Blatt: P. P. Rubbens. — Entstanden um 1619/20. — Nicht bei R.

122. Studien zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien, Museum (O.K. 205). Stehender Mann in Mantel und hohem, breitrandigem Hut. — Der Kopf rechts davon ein zweites Mal gezeichnet. — Studie für eine Figur der Zuschauergruppe im Hintergrund.

London, Sammlung Charles Ricketts und Charles Shannon. Aus den Sammlungen J. Richardson sen.

(L. 2184), T. Hudson (L. 2432), Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und Sir J. C. Robinson (L. 1433). — 428 : 241 mm. — Schwarze Kreide. — Aufschriften in der linken oberen Ecke von alter Hand (Rubens?): . . . . Bach . . . . und in der linken unteren Ecke von späterer Hand: [A]nnibale Caracci, ma studio di Rubens Habè scol'o di Vandi . . in Roma nella morte d'un . . . . suo herede. — Entstanden um 1619/20. — R. Rubens-Bulletin V 199. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy, London 1927, Nr. 577.

123. Studie zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien, Museum (O. K. 205). Jünglingsfigur im Mantel in seitlicher Profilstellung, Dreiviertelfigur. Gewandstudie für den Begleiter des Heiligen.

London, Sammlung Charles Ricketts und Charles Shannon. — 495 : 292 mm. — Schwarze Kreide. — Entstanden um 1619/20. — Nicht bei R. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy, London 1927, Nr. 561.

124. Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien, Museum (O. K. 206). Aktstudie eines Mannes, in halber Figur vorgeneigt, sein rechter Arm noch einmal gezeichnet. Studie für die Gestalt links im Vordergrund des Gemäldes. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 125.

Wien, Albertina 486. — 402 : 246 mm oben entlang dem Kontur der Figur zugeschnitten. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1620. — R. 1580. — T. W. Muchall-Viebrook, Flemish Drawings of the Seventeenth Century, London 1926, Nr. 8.

125. Studie zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien, Museum (O. K. 206). Gewandfigur eines Jünglings im Profil, Dreiviertelfigur. Studie für den vorgeneigt stehenden Apostel auf dem Gemälde. — Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 124.

Wien, Albertina, Rückseite 486. — 402 : 246 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1620. — Nicht bei R. — Von Joseph Meder auf der Rückseite des Blattes, das aufgeklebt war, gefunden.

126. Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien, Museum (O. K. 206). Studien zweier Arme und zweier Hände; der Arm und die Hand darüber (links auf dem Blatt) für den linken Arm und die rechte Hand des auf dem Gemälde vorn knienden Apostels; die Hand (rechts unten auf dem Blatt) für die rechte Hand des hinter ihm stehenden Apostels (für welchen die Gewandstudie Nr. 125 gehört). Der zweite Arm ist im Gemälde nicht identisch verwendet.

Dresden, Kupferstichkabinett. — 363 : 240 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Rechts unten Aufschrift von fremder Hand: Rubens. — Entstanden um 1620. — Nicht bei R. — Ludwig Burchard: Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, Bd. 4, 1913.

127. Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien, Museum (O. K. 206). Zwei aufblickende Jünglinge in halber Figur, der rechts legt seinen Arm an die Schulter des anderen. Darunter der aufblickende Kopf eines Jünglings im Profil. Studien des Ausdrucks und Stellungsmotivs für die Apostel am rechten Rande des Gemäldes.

London, Sammlung Henry Oppenheimer. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090), J. Richardson sen. (L. 2184), T. Hudson (L. 2432), Sir J. Reynolds (L. 2364), Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und C. S. Bale (L. 640). — 354 : 263 mm. — Schwarze Kreide. — Rechts unten Auf-

schrift von fremder Hand: P. P. Rubens. — Entstanden um 1620. — Nicht bei R. — Vasari Society, 2. Series, Pt. II. Nr. 13 A. M. H(ind).

128. Dekorationsentwurf für das Hauptportal der Jesuitenkirche in Antwerpen. Engel mit Posaune. Relieffigur im linken Bogenzwickel des Portals.

New York, Pierpont Morgan Library. Aus den Sammlungen J. Richardson sen. (L. 2184) und C. Fairfax Murray. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, zum Teil mit der Feder verstärkt. — Entstanden in der Bauperiode der Kirche vor 1620. — Nicht bei R. — Collection J. P. Morgan of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray, Tfl. 233. — Hinweis der Verwendung durch Ludwig Burchards mündliche Mitteilung.

129. Entwurf für den plastischen Deckenschmuck der Marienkapelle in der Antwerpener Jesuitenkirche.

Wien, Albertina 371 (428). — 485 : 352 mm. — Federzeichnung, grünlichbraun und rötlichbraun leicht laviert. — Entstanden in der Bauperiode der Kirche nach 1620. — R. 1360.

130. Entwurf für die Umrahmung eines Altarbildes. Die bekrönende Gestalt Mariae von fremder Hand.

Wien, Albertina 370 (427). — 407, mit der Anstückung oben 520 : 260 mm. — Federzeichnung, leicht laviert. — Am unteren Rand Aufschrift von fremder Hand: Altare P. P. Rubenii propria manu delineatum. — Stilistisch Nr. 129 nächst verwandt. Einem schriftlichen Hinweis Ludwig Burchards folgend, ist die Zeichnung als Entwurf für den Hochaltar der Antwerpener Jesuitenkirche zu betrachten. Zu vergleichen ist Figur 17 von Plantenga, L'Architecture religieuse du Brabant, Haag 1925, S. 103. — R. 1361.

131. Genius mit Wappenschild. Vorlage für dekorativplastische Ausführung.

Wien, Albertina 431 (495). — 320 : 155 mm. — Rötel. — Aufschrift links unten: P. P. Rubbens, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden nach 1620. — R. 1440.

132. Leuchtertragender Engel. Vorlage für dekorativplastische Ausführung, nächstverwandt den Engelfiguren der Umrahmung des Hauptaltars der Jesuitenkirche in Antwerpen.

Berlin, Kupferstichkabinett 3242. — 194 : 88 mm, im Umriß der Figur ausgeschnitten (und auf ein Blatt geklebt, auf dem von fremder Hand ein Gesims mit Karyatidenkopf gezeichnet ist). — Federzeichnung. — Links und rechts vom Postament Schrift von Rubens' Hand: *voeten — hooch.* — Entstanden um 1620. — Nicht bei R. — Hinweis der Verwendung durch Ludwig Burchards mündliche Mitteilung.

133. Ein Zwerg, Studie zu dem Gemälde Graf Arundel und seine Gemahlin in München, Pinakothek (O. K. 200).

Stockholm, Nationalmuseum 1913. Aus den Sammlungen Crozat (?) und Comte C. G. Tessin (L. 2985). — 403 : 258 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, darüber Federzeichnung. — Notizen von Rubens' Hand mit der Feder über die Farben und Stoffe der Kostümierung: *het Wambuys vermach wesen root sattyn ende de broeck root flouweel* (links oben). *Tannyt flouweel* (an der Weste), *Tannyt flouweel* (an der Hose), *root* (für die Masche am Knie), *geel* (Strumpf), *root* (Schuhband), *swart* (Schuh), *Geel voeyringe* (Mantelsaum). — Rechts unten Aufschrift von fremder Hand (von Crozat?) P. P. Rubens, 1722. — Entstanden 1620. — R. 1498.

134. Landschaftsstudie zum Gemälde der Wildschweinsjagd in Dresden, Gemäldegalerie (O.K.184). Gruppe eines aufrechten und eines quergelagerten, vom Sturm gefällten Baumes in der Landschaft.

Paris, Louvre 20212. — 581:488 mm. — Schwarze Kreide, darüber Federzeichnung. — Entstanden um 1618/20. — R. 1591. — E. Michel, Rubens, Paris 1900, Tafel nach S. 252.

135. Naturstudie eines Baumes mit Gestrüpp.

Chatsworth, Sammlung Herzog von Devonshire. Aus der Sammlung N. A. Flinck (L. 959). — 345:298 mm. — Rötel, darüber Federzeichnung mit Lavierung und Aquarelltönen. — Schrift rechts unten mit der Feder (von Rubens' Hand): *Afgevallen bladeren ende op sommighe plaetsen schoon gruen grase door kyken.* Am rechten Rande in der Mitte eine nicht deutlich lesbare Notiz. — Entstanden um 1618/20. Stilistisch nächst verwandt mit Nr. 134. — Nicht bei R. — Vasari Society, II. Serie, Pt. VI, Nr. 12.

136. Studie zur Landschaft mit den Kühen in München, Pinakothek (O.K.187). Weidende Rinder.

London, British Museum. Aus den Sammlungen Verstegh, Sir Thomas Lawrence (L. 2445), König Wilhelm II. von Holland, Leembruggen (L. 2988) und Malcolm (L. 1780). — 340:522 mm. — Federzeichnung, zum Teil laviert. — Rechts unten Aufschrift wohl von fremder Hand: P. P. Rubbens. — Entstanden um 1620. Eine in der Komposition mit dieser fast identische Zeichnung von Rubens in Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire, R. 1584. Die Komposition der Zeichnung hat Paul Pontius im Livre à dessiner (R.1229) gestochen. — Nicht bei R. — Hind 118.

137. Landschaftsstudie. Eingezäunte Wege zwischen Bäumen.

London, Sammlung Charles Ricketts und Charles Shannon. — 318:400 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Entstanden 1620/25. — Nicht bei R. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy, London 1927, Nr. 562. — Campbell Dodgson, Old Master Drawings, A Quarterly Magazine, London, Vol. II, Nr. 5, Pl. 12.

138. Studie zu dem Gemälde Der Meierhof in London, Buckingham Palace (O.K.186). Ein Ochse.

Wien, Albertina, 434. — 280:437 mm. — Schwarze Kreide und Rötel, darüber braune Pinselzeichnung. — Aufschrift unten in der Mitte, mit der Feder, von fremder Hand: P. P. R. — Entstanden um 1618/20. — R. 1583.

139. Pferdestudien. Ein gesatteltes Pferd; Brust und angezogene Vorderbeine eines (springenden) Pferdes.

Wien, Albertina 433. — 400:425 mm, die beiden oberen und die linke untere Ecke abgeschrägt. — Schwarze Kreide und Rötel. — Aufschrift links unten, mit der Feder, von fremder Hand: P. P. R. (wie auf Nr. 138). — Entstanden um 1618/20. — R. 1582.

140. Christus am Kreuz als Sieger über Tod und Sünde. Komposition, oben im Halbrund gerahmt.

Rotterdam, Boymans-Museum 692. Aus den Sammlungen von Crozat, La Live de Jully, J. G. Wille (L. 2577), Jacob de Vos (L. 1450), G. Verstolk (L. 2490), König Wilhelm II. von Holland und G. Leembruggen (L. 2988). — 590:375 mm. — Schwarze Kreide, darüber Pinselzeichnung und Lavierung und Übermalung mit grauweißer Ölfarbe (Grisaille). — Entstanden um 1622, thematisch nächst verwandt den beiden um diese Zeit entstandenen Gemälden Das apokalyptische Weib und Der Engelsturz in München, Pinakothek (O.K. 240, 241). Die Kompilation fast sämtlicher Darstellungs-

motive des Bildes (der beiden Engel, des Dämons, der Landschaft) aus den genannten beiden Bildern mit dem in Rubens' Werkstatt geläufigen Typus des hängenden Kruzifixus sowie der Stil der Grisaillemalerei machen die Ausführung von fremder Hand (Paul Pontius?) wahrscheinlich. Paul Pontius hat die Komposition gestochen, den Stich von 1631 datiert. — R. 1345.

141. Studie zum Engelsturz in München, Pinakothek (O.K. 241). Aktfigur eines Jünglings, der (auf dem rechten Bein stehend) den Oberkörper tief vorgebeugt, das linke Bein, wie im Laufen, nach hinten hoch erhoben hält. Studie für die Figur eines herabschwebenden Engels auf dem Gemälde.

London, Victoria and Albert Museum, Dyce Collection 517. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090) und Earl Spencer (L. 1531). — 480 : 395 mm, die oberen Ecken abgeschrägt, nach unten im Oval zulaufend ausgeschnitten. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1622. — R. Rubens-Bulletin IV 217.

142. Studie zur Anbetung der Könige in Antwerpen, Museum (O.K. 277). Charakterstudie eines langbärtigen Greisenkopfes in Vorderansicht, leicht vorgeneigt. Auf dem Gemälde erscheint der Kopf, verwendet für einen der Könige, in aufrechter Haltung.

Wien, Albertina 403 (460). — 341 : 261 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf graugrünem Papier. — Entstanden um 1622/25. — R. 1551.

143. Studie zur Marter der heiligen Katharina in Lille, Katharinenkirche (O.K. 242). Junges Mädchen in halber Figur, die Hände vorne gefesselt. Studie für die Gestalt der Heiligen.

Wien, Albertina 477. — 373 : 235 mm, ergänzt in der Ecke rechts unten zum Rechteck. — Schwarze Kreide, weiß gehöht. — Aufschrift am oberen Rande, von fremder Hand in Rötel: S. Catarina. — Entstanden um 1622/23. — R. 1443.

144. Simson mit dem Löwen. Mit dem rechten Knie den Rücken des Tieres niederbeugend, reißt Simson mit den Händen das Maul des sich bäumenden Löwen auf. Die Gruppe zweimal — identisch in Vorder- und Rückansicht — gezeichnet, wohl als Entwurf für eine plastische Arbeit. Am unteren Rande der Kopf eines Stieres angedeutet.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Aus der Sammlung Jacob de Vos (L. 1450). — 257 : 348 mm. — Schwarze Kreide und Kohle, weiß gehöht. — Entstanden um 1620/25. — Nicht bei R. — E. W. Moes, Teekeningen in het Rijksprentenkabinet, Amsterdam No 68. — R. Oldenbourg, Peter Paul Rubens, München und Berlin 1922, S. 202.

145. Bewegungsstudien zu Taten des Herkules. Drei Studien der Gruppe: Herkules ringt mit Antaeus, eine: Herkules trägt die Welt, eine: Herkules erschlägt Cacus, in der oberen Reihe. Drei Studien der Gruppe: Herkules mit dem nemäischen Löwen, eine: Herkules ringt mit Antaeus, in der unteren Reihe. — Auf der Rückseite des Blattes Studien zu einer Heimsuchung Mariae, im Stil völlig abweichend, von fremder Hand (Thulden?).

London, British Museum E. 1901, A. 96. — 300 : 457 mm. — Rötel, die Gruppe Herkules und Antaeus in der unteren Reihe mit der Feder übergangen. — Die Gruppe Herkules mit dem Löwen ist einem frühen Gemälde von Rubens (R. 619) in der Komposition verwandt, der Stil der Studien, besonders in der Federzeichnung, weist auf die Spätzeit, jedenfalls nach 1620. — Nicht bei R. — Hind 23.

146. Die Marter der heiligen Katharina. Kompositionsentwurf.

Rotterdam, Boymans-Museum 700. — 350 : 323 mm. — Federzeichnung. — Entstanden um 1622/23. — R. 1456 als Marter zweier Heiligen.

147. Die Großjährigkeit Ludwigs XIII., Entwurf zum Medici-Zyklus, im Gegensinn zum ausgeführten Gemälde (O. K. 258). Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 154.

Paris, Louvre 20199. — 227 : 315 mm. — Federzeichnung. — Einzelne Figuren haben erklärende Beischriften von Rubens' Hand, die Ruderenden *Constanza* und *Forza; Prudenza* ist mit der Takelung beschäftigt, am Steuerbord steht *Regnum Galie,* darüber posaunend: *Fama.* Rechts unten ohne sichtbaren Bezug: *Honos.* — Entstanden um 1622. — R. 1471. — F. Lugt, Gazette des Beaux-Arts 1925.

148. Apotheose Heinrichs IV., Entwurf zum Medici-Zyklus. Erste Skizzierung der Gestalt des emporgehobenen Königs, im gleichen Sinn wie auf der Ölskizze in Leningrad, im Gegensinn zur Ausführung im Gemälde (O. K. 253), und des linken der das Bild haltenden Engel auf dem Gemälde Heinrich IV. empfängt das Bildnis der Maria von Medici des Zyklus (O. K. 246). Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 149.

Bremen, Kunsthalle, früher A. van Dyck zugeschrieben. Aus der Sammlung des Kunstvereins in Bremen (L. 295). — 175 : 171 mm. — Federzeichnung. — Notiz von Rubens' Hand zu der am oberen Rand rechts abgeschnittenen Darstellung: *qualque dio meneras* (?) *a l'eschanges des espouss* (auf das Gemälde „Die Auswechslung der beiden Prinzessinen" (O. K. 256 (bezüglich?), am Rande rechts unten: *paulo . . .* — Entstanden um 1622. — Nicht bei R. — Frits Lugt, Gazette des Beaux-Arts 1925. — Hinweis auf die Studie zu O. K. 246 durch Mitteilung aus dem handschriftlichen Katalog der Bremer Kunsthalle.

149. Die Aussöhnung, Entwurf zum Medici-Zyklus, im Gegensinn zur Ausführung im Gemälde (O. K. 260). Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 148.

Bremen, Kunsthalle, früher A. van Dyck zugeschrieben. Aus der Sammlung des Kunstvereins in Bremen (L. 295). — 175 : 171 mm. — Federzeichnung. — Rechts unten von fremder Hand geschrieben: vandyck, 658. — Entstanden um 1622. — Nicht bei R. — Frits Lugt, Gazette des Beaux-Arts 1925.

150. Bildnisstudie der Maria von Medici zum Gemälde der glücklichen Regierung im Medici-Zyklus (O. K. 257).

Paris, Louvre 20224. Aus den Sammlungen Crozat, Comte L. Tessin (L. 2985) und Comte Nils Barck (L. 1959). — 356 : 278 mm (mitgerechnet einen später angestückten Streifen auf der rechten Seite, der auf der vorliegenden Wiedergabe weggelassen ist). — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Aufschriften von fremder Hand, rechts oben Rubens, links unten: Reyne mere. — Entstanden um 1622. — R. 1514. — Reiset 554.

151. Bildnisstudie der Maria von Medici zur Großjährigkeit Ludwigs XIII. im Medici-Zyklus (O. K. 258).

London, Victoria and Albert Museum. Dalton-Vermächtnis 906. Aus der Sammlung Lord Somers (Vermerk: 1 306 auf dem Blatt). — 340 : 247 mm, rechts oben angestückt. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Notizen von fremder Hand am unteren Rande über die Zuschreibung:

Monsu Barnardo [Keil] discipolo di Rambrand diechà che fusse David Bex [Beck], suedese do et bandeleve et Christina Regina di Suetia. — Monsir Malville lo chrede a Rubbens et Maria de Medici. — Entstanden um 1622. — Nicht bei R. — Frits Lugt, Gazette des Beaux-Arts 1925.

152. Bildnisstudie der Maria von Medici zum Friedensschluß im Medici-Zyklus (O.K.261).

Wien, Albertina 384 (440). — 308 : 215 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Aufschrift am unteren Rande, von fremder Hand in Rötel: La Reyne Mere de France. Links oben von fremder Hand mit der Feder: Rubbens. — Entstanden um 1622. — R. 1515.

153. Studie zur Abundantia auf dem Gemälde der glücklichen Regierung im Medici-Zyklus (O.K.257). Weiblicher Bildniskopf fast im Profil nach links.

New York, Privatbesitz. Aus der Sammlung F. A. von Stürler (L. 2322a) und dem Besitz von R. Ederheimer, New York. — 290 : 205 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1622/24. — Nicht bei R.

154. Die Vestalin Tuccia, die vor ihren Richtern ihre Unschuld durch das Wunder erweist, daß sie Wasser aus dem Tiber in einem Sieb herbeischafft. Kompositionsentwurf. Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr.147.

Paris, Louvre 20199. — 227 : 315 mm. — Spuren schwarzer Kreide sichtbar, darüber Federzeichnung. — Links unten von fremder Hand die Aufschrift: P. P. Rub. — Entstanden um 1622. — R. 1474.

155. Titelbild zu Franciscus Haraeus, Annales Ducum seu Principum Brabantiae, Antwerpen, Plantinsche Offizin 1623. — Auf hohem Postament thront die weibliche allegorische Gestalt der Geschichte, darunter links vom Postament die weibliche Figur des Friedens, rechts ein römischer Legionär als Symbol des Krieges. Rechts von der Kartusche am unteren Rande ein Flußgott, links als Symbol Belgiens eine weibliche Gestalt mit einem Löwen lagernd. — Vorzeichnung für den Kupferstich von Cornelis Galle d. Ä. im Gegensinn.

London, British Museum M. 599. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445), Sir J. C. Robinson (L. 1433) und J. Malcolm (L. 1780). — 286 : 175 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Entstanden 1622 im Auftrag der Plantinschen Offizin und mit 20 fl. bezahlt. — R. Rubens-Bulletin IV 290 zu R. 1276.

156. George Villiers, Herzog von Buckingham. Bildnisstudie, verwendet für das Reiterbildnis des Herzogs bei Earl of Jersey, Osterley Park (O.K. 267) und für das Brustbild im Palazzo Pitti zu Florenz (Kopie?).

Wien, Albertina 380 (437). — 383 : 266 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, Spuren weißer Höhung, etwas verrieben. Am oberen Rande in Rötel Aufschrift von fremder Hand: Hertoeg van Bochengem — P.P.Rubbens f. — Entstanden um 1625. — R. 1501.

157. Catherine Manners, Herzogin von Buckingham. Bildnisstudie. In der Ecke rechts unten mit wenigen Strichen die Andeutung des Profiles der Dargestellten. Die Studie hat als Vorlage für ein Halbfigurenporträt der Herzogin gedient, das in einer zeitgenössischen Kopie in der Galerie zu Dulwich (Nr.143) erhalten ist.

Wien, Albertina 381 (438). — 368 : 265 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, Spuren weißer Höhung, etwas verrieben.— Am oberen Rande in Rötel Aufschrift von fremder Hand: Hertoginne van Bochengem — P. P. Rubbens f. — Entstanden um 1625. — R. 1502.

158. Rubens' Sohn Albert. Bildnisstudie des Knaben im Alter von zehn Jahren, verwendet für das Doppelbildnis von Albert und Nikolaus Rubens in Wien, Liechtensteingalerie (O. K. 281).

Brüssel, Privatbesitz. — 310 : 200 mm, die Ecken abgeschrägt. — Schwarze Kreide, darüber Federzeichnung. Die vergröbernde Federzeichnung von fremder Hand, von der auch die Unterschrift: Ds Albertus Rubens herrührt. — Entstanden um 1625. — R. 1518. — F. M. Haberditzl, Graphische Künste, XXXV, 1912, S. 12.

159. Rubens' Sohn Nikolaus. Bildnisstudie des Knaben im Alter von sechs Jahren, verwendet für das Doppelbildnis von Albert und Nikolaus Rubens in Wien, Liechtensteingalerie (O. K. 281).

Wien, Albertina 453. — 227 : 180 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier. — Rechts unten Aufschrift: P. P. Rubbens, mit der Feder, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden um 1625. — R. 1523.

160. Isabella Brant. Bildnisstudie zu dem Gemälde in Florenz, Uffizien (O. K. 282).

London, British Museum E. 1894, Nr. 348. — Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090), J. Richardson sen. (L. 2184), Thornhill Clive (L. 504), Spencer (L. 1530) und R. S. Holford (L. 2243). — 380 : 292 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, Federzeichnung und Lavierung. — Entstanden um 1625. — R. Rubens-Bulletin IV 294 als R. 1500[1]. — Hind 92.

161. Susanne Fourment. Bildnisstudie, Brustbild, der Kopf in Dreiviertelansicht nach links gewendet.

Manchester, Sammlung Mrs. Bancroft. — 388 : 280 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1625. — Nicht bei R. — Hinweis von A. M. Hind.

162. Susanne Fourment. Bildnisstudie, Brustbild, der Kopf fast in Vorderansicht nach rechts gewendet.

Wien, Albertina 365 (442). — 350 : 260 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, Augen, Brauen und Wimpern mit der Feder verstärkt. — Am oberen Rand Aufschrift in Rötel von fremder Hand: Suster van Heer Rubbens. — Rechts unten Aufschrift: P. P. Rubbens, mit der Feder, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden um 1626/27. — R. 1506.

163. Rubens' Sohn Nikolaus. Bildnisstudie des acht bis neun Jahre alten Knaben, Brustbild in Mantel und Kappe, der Kopf in Dreiviertelansicht nach links gewendet.

Wien, Albertina 392 (449). — 292 : 232 mm. — Rötel, schwarze Kreide, weiß gehöht. — Entstanden um 1626/27. — R. 1524.

164. Don Diego Messia, Marquis von Leganès. Studie zu dem Bildnis (Kniestück) in der Sammlung Mrs. Gutekunst, London.

Wien, Albertina 382 (439). — 380 : 275 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, Spuren weißer Höhung. — Aufschriften in Rötel, von fremder Hand, links oben: P. P. Rubbens, am unteren Rande: Marquis de la genesse. — Entstanden um 1627. — R. 1510.

165. Ehrendame der Infantin Isabella. Studie zu dem Brustbild in der Ermitage zu Leningrad.

Wien, Albertina 384 (441). — 350 : 283 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, die Augen mit Tusche übergangen. — Aufschrift am oberen Rande, in Rötel, von fremder Hand: Sael doegter van de

Infante tot Brussel. — Rechts unten Aufschrift: P. P. Rubbens, mit der Feder von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden um 1625/27. — R. 1541.

166. Titelbild zu Hermannus Hugo, Obsidio Bredana, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1626. Die ovale Kartusche für den Titel, auf einem Postament, links gestützt von der Personifikation der Arbeit (Herkules), rechts von der Wachsamkeit (Vigilantia), bekrönend das (spanische) Wappen, von Putten mit Siegespalmen gehalten, in den Ecken oben die Köpfe von Boreas und Zephir, in das Gewölk blasend. Vor dem Postament sitzt eine weibliche Gestalt, Personifikation der Stadt Breda, die Personifikation des Hungers greift ihr an den Hals. — Vorzeichnung für den Kupferstich (im gleichen Sinne) von Cornelis Galle d. Ä.

London, National Gallery 853 n. — Aus den Sammlungen P. J. Mariette (L. 1852) und Sir Robert Peel. — 310 : 195 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Aufschrift von Rubens' Hand auf dem Wappenschild der Stadt: *Breda*, darunter: *Wapen*. — Entstanden 1626 im Auftrag der Plantinschen Offizin, bezahlt mit 20 fl. Eine ausgeführtere Zeichnung, im Gegensinne, wohl die unmittelbare Vorlage für den Stich, aber nicht von Rubens' Hand, vermutlich vom Stecher, ist im Museum zu Dijon. — R. 1278 hält beide Zeichnungen für eigenhändig.

167. Das Zeichen der Plantinschen Druckerei. Der Zirkel im emblematisch geschmückten Wappenschild, das links von Labor (Herkules), rechts von Constantia gestützt wird. — Vorlage für die Gravierung auf einer Silberplatte durch Theodor Galle.

Antwerpen, Plantin-Museum II 32. — 200 : 270 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Entstanden um 1627/28. — R. 1282.

168. Die Verkündigung im Missale Romanum, Antwerpen 1627 bei Hieronymus Verdussen. — Vorlage für einen anonymen Kupferstich (Jan Collaert?) in der kompilierten Ausgabe.

Wien, Albertina 331 (388). — 297 : 197 mm. — Lavierte Federzeichnung über einem Entwurf in schwarzer Kreide. — Entstanden spätestens 1626/27; dem Stil nach ist eine (um etwa ein Jahrzehnt) frühere Datierung wahrscheinlich. — R. 1289.

169. Ein Bischof. Charakterstudie eines bärtigen Kopfes im Profil nach links gewendet, mit der Bischofsmütze. Verwandt den Köpfen auf dem Gemälde Die Verteidiger des Abendmahls, Madrid, Prado (O. K. 299).

Wien, Albertina 401 (458.) — 366 : 228 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Rechts unten mit Bleistift: P. Rembrand. — Entstanden um 1626/28. — Nicht bei R. — J. Schönbrunner und J. Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Nr. 1373.

170. Landschaftsstudie. Ein Weg mit Brückengeländer vor flacher Baumlandschaft.

Oxford, Ashmolean Museum. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090) und Chambers Hall (L. 551). — 383 : 499 mm. — Schwarze Kreide, Spuren von Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1625/30. — Nicht bei R. — Vasari Society, 2. Series, Pt. IV, Nr. 12.

171. Landschaftsstudie. Bäume am Wasser, sich spiegelnd.

London, British Museum Gg 2—229. Aus den Sammlungen J. Richardson (L. 2184) und Cracherode (L. 606). — 273 : 454 mm. — Schwarze Kreide, Röteltönung und Höhung in Weiß. — Aufschrift mit der Feder von Rubens' Hand: *die boomes wederschyn in het waeter bruyner ende veel perfecter*

in het waeter als de boomes selver. — Darunter die englische Übersetzung (von der Hand des Sammlers Richardson?): thee shadow of a tree is greatter in ye watter and more parfect then ye trees themselves, and darker. — Entstanden in der Spätzeit, 1630/40. — Nicht bei R. — Hind 108.

172. Kompositionsentwurf zum Gemälde Maria, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen (O. K. 305).

Stockholm, Nationalmuseum. A. van Dyck zugeschrieben. — 565 : 414 mm. — Schwarze Kreide, darüber Federzeichnung und Lavierung. — Links unten Aufschrift von fremder Hand: A. Vandick. — Entstanden um 1628. — Nicht bei R. — Frits Lugt, Gazette des Beaux-Arts 1925.

173. Studie für die Magdalena auf dem Gemälde Maria, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen (O. K. 305). Studie des Kopfes und der rechten Hand (Brustbild) für die Figur der Heiligen in der Gruppe der Frauen auf dem Gemälde. Wiederverwendet für eine der Frauen links oben in dem Gemälde Der Raub der Sabinerinnen, London (O. K. 379).

Florenz, Uffizien 1043. — 411 : 285 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, Federstriche (Augen). — Entstanden um 1628. — R. 1570.

174. Der Sündenfall nach Tizians Gemälde im Prado zu Madrid. Freie Wiedergabe mit Änderungen in der Stellung der Figuren und Einfügungen (Papagei). Studie für die gleiche Darstellung in einem Ölgemälde von Rubens, Madrid, Prado.

Leipzig, Städtisches Museum. — 300 : 221 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden 1628/29 in Spanien. — Nicht bei R. — Hermann Voß, Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1913, S. 221.

175. Stierkämpfer. Nach rechts vorstürmend, ein Kämpfer, das Tuch vorhaltend, mit dem Schwert in Angriffsstellung, dahinter der zweite, ebenfalls das Tuch vorhaltend, mit erhobenem Schwert. Ein Hund läuft voran. Zusammengehörig mit der Zeichnung Nr. 176.

Maartensdijk, Sammlung Frits Lugt. — 332 : 292 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden 1628/29 in Spanien. — Nicht bei R.

176. Stierkampf. Zwei Kämpfer zu Pferd und einer zu Fuß verfolgen, von einem Hund begleitet, den Stier. Zusammengehörig mit der Zeichnung Nr. 175.

Berlin, Kupferstichkabinett 379. — 310 : 435 mm. — Schwarze Kreide. — Entstanden 1628/29 in Spanien. — R. Rubens-Bulletin V 99 zu R. 1496. — Berliner Handzeichnungs-Publikation I 1882, Tfl. 60, II 1910, Tfl. 248.

177. König Philipp IV. von Spanien. Bildnisstudie des Königs in Dreiviertelfigur, mit Mantel und Hut, stehend, für ein Gemälde (in Rubens' Nachlaßinventar, Nr. 123 ist ein Gemälde dieser Komposition angeführt).

Bayonne, Musée Bonnat 1439. Aus der Sammlung Comte J. P. van Suchtelen (L. 2332). — 383 : 265 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, Spuren weißer Höhung, Kopf und Hut mit der Feder gezeichnet. — Entstanden 1628/29 in Spanien. — Nicht bei R. — Les Dessins de la Collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne, 2. Année 1925, Tfl. 21.

178. Thomas Howard, Graf von Arundel. Bildnisstudie für das Gemälde in Boston, Mrs. Gardner Museum (O. K. 288).

London, Privatbesitz. — 460:355 mm. — Braune Pinselzeichnung, mit Krapprot in der Figur und am Vorhang, weiß gehöht. — Entstanden um 1629/30, wahrscheinlich in London. — Eine Zeichnung mit derselben Darstellung in halber Figur in Weimar, Museum (reproduziert in der 1. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft, 1. Serie, Nr. 28), wahrscheinlich nach dem Gemälde und nicht eigenhändig. — Nicht bei R. — Hinweis von Ludwig Burchard.

179. Ein Töchterchen Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London, National Gallery (O. K. 312).

Weimar, Graphische Sammlung des Schloßmuseums. — 365 : 250 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, auf bräunlichem Papier. — Enstanden 1629/30 in London. — R. 1507.

180. Ein Sohn Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London, National Gallery (O. K. 312).

Wien, Albertina 450. — 288:220 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, Augen und Mund mit der Feder übergangen. — Rechts unten die Aufschrift: P. P. Rubbens, mit der Feder, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden 1629/30 in London. — R. 1574 als Kopf eines jungen Mädchens. — F. M. Haberditzl, Graphische Künste XXXV, 1912, S. 9.

181. Eine Tochter Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London, National Gallery (O. K. 312).

Leningrad, Ermitage. — Schwarze Kreide. — Entstanden 1629/30 in London. — R. 1569 als Brustbild einer jungen Frau.

182. Herkules und Minerva stoßen Mars zurück. Kompositionsentwurf, in der Figur Minervas dem Gemälde Krieg und Frieden in München, Pinakothek (O. K. 313), verwandt.

Paris, Louvre 20183. — 368 : 537 mm. — Skizze in Guasch und Ölfarben auf grauem Papier. — Entstanden um 1630. — R. 1475. — Reiset 552.

183. Titelbild zu Ludovicus Blosius, Opera. Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1632. — Der Abt empfiehlt sein Buch, das vier Frauen, Personifikationen der klösterlichen Tugenden, tragen, den in Wolken thronenden Gestalten Christi und Mariae. Engel schweben mit Gegenständen, die den Inhalt der einzelnen Kapitel symbolisieren sollen. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Cornelis Galle im Gegensinn.

London, British Museum M. 583. Aus den Sammlungen P. J. Mariette (L. 1852), van Maarseveen, Sir Thomas Lawrence (L. 2445), J. Malcolm (L. 1780). — 305 : 214 mm. — Schwarze Kreide, darüber Federzeichnung, Lavierung und Höhung in Weiß. — Entstanden 1631 im Auftrag der Plantinschen Offizin, bezahlt mit 20 fl. — R. Rubens-Bulletin IV 288 (V 53) als R. 1246. — Hind 39.

184. Baumstudie nach der Natur.

Dresden, Sammlung König Friedrich August II., 410. — 485 : 295 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf gebräuntem Papier. — Links unten mit der Feder von fremder Hand: P. P. Rubbens. — Entstanden in der Spätzeit, nach 1630. — Nicht bei R. — Ludwig Burchard, Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, Bd. 4, 1913.

185. Bildnisstudie zu dem Gemälde in Windsor (O. K. 444), das irrtümlich als Porträt von Rubens' Gattin gilt.

London, National Gallery 853 i. Aus den Sammlungen Duc de Tallard und Sir Robert Peel. — 255 : 190 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden um 1630. — R. 1499.

186. Frauen im Bade. Aktstudien von Frauen in ganzer Figur, entblößt, sich entblößend und ankleidend, zu Gruppen vor und nach dem Bade gestellt. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 187.

Berlin, Kupferstichkabinett 2234. — 300 : 485 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Entstanden um 1630. — R. 1492.

187. Frauen im Bade. Kompositionsentwurf eines antiken Frauenbades. — Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 186.

Berlin, Kupferstichkabinett 2234. — 300 : 485 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Links unten Aufschrift von fremder Hand: P. P. Rubens. — Entstanden um 1630. — R. 1492.

188. Studien zu einer Bekränzung des Bacchus.

Windsor, Königliche Bibliothek 6417. — 280 : 507 mm. — Lavierte Federzeichnung. — Notizen von Rubens' Hand am oberen und unteren Rande. — Entstanden um 1630. — Nicht bei R.

189. Studien weiblicher Akte: Drei liegende, drei tanzende, zwei sitzende Frauen. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 190.

Berlin, Kupferstichkabinett 12 223. Aus der Sammlung H. F. Earl of Aylesford (L. 58). — 232 : 396 mm. — Federzeichnung. — Entstanden um 1630/31. — Nicht bei R. — J. Rosenberg, Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, 1926, S. 86/88.

190. Trachtenstudien zur Magd auf dem Gemälde Rubens und Helene Fourment im Garten, München, Pinakothek (O. K. 321). Profilansicht der Gestalt in ganzer Figur, Rückansicht der Dreiviertelfigur. — Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 189.

Berlin, Kupferstichkabinett 12 223. Aus der Sammlung H. F. Earl of Aylesford (L. 58). — 396 : 232 mm. — Federzeichnung. — Mit der Feder von Rubens' Hand Notizen zu den einzelnen Teilen der Gewandung: an der Profilfigur (von rechts oben um die Figur herum gelesen): *vuyl blaw — swart — swarte overtreek mantle — canefas — root — vuyle gescheurde voorschoot — vuyl steurse van omber swart en wit — vuyl blauw — witte halsdoeck — canefas.* An der Rückenfigur: *cane — blauw — . . . ely — blauw — witte halsdoeck.* — Entstanden um 1630/31. — Nicht bei R. — J. Rosenberg, Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, 1925, S. 86.

191. Selbstbildnisstudie für das Gemälde Rubens und Helene Fourment im Garten, München, Pinakothek (O. K. 321).

Wien, Albertina 328 (385). — 280 : 195 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. Die vergröbernde Federzeichnung darüber von fremder Hand, von der wohl auch die Unterschrift stammt: D^{s} D^{s} Petrus Paulus Rubens Pictor Excellen^{s}. — Entstanden um 1630/31. — R. 1529 und Rubens-Bulletin V 329. — F. M. Haberditzl, Graphische Künste XXXV, 1912, S. 13 f.

192. Helene Fourment, Vorstudie zu dem Gemälde in München, Pinakothek (O. K. 328). Stellung und Armhaltung noch verschieden von der Ausführung im Bilde.

London, Sammlung Sir John Leslie Bt. — 509 : 410 mm. Schwarze Kreide und Rötel. — Aufschrift

von fremder Hand am unteren Rande: P. P. Rubbens delin. — Entstanden 1630/31. — Nicht bei R. — Hinweis von Campbell Dodgson.

193. Helene Fourment, Studie zu dem Gemälde in München, Pinakothek (O. K. 328).

Haarlem, Sammlung Franz Koenigs V 45. Aus den Sammlungen Graf Moriz von Fries (L. 2903), Sir Thomas Lawrence (L. 2445), G. Huquier (L. 1285), J. P. Heseltine (L. 1507). — 488:320 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden 1630/31. — R. Rubens-Bulletin V 329 Nr 1505.

194. Studie zur Maria auf dem Ildefonso-Altar in Wien, Museum (O. K. 325). Der Kopf der Madonna.

Wien, Albertina 400 (457). — 193:167 mm. — Rötel, schwarze Kreide, weiß gehöht. — Rechts unten Aufschrift: P. P. Rubbens, mit der Feder, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden um 1630/32. — R. 1433.

195. Studienkopf einer jungen Frau in Dreiviertelansicht, nach links gewendet und leicht geneigt, zur Seite blickend.

Wien, Albertina 399 (456). — 253:166 mm. — Rötel, schwarze Kreide, weiß gehöht. — Rechts unten Aufschrift: P. P. Rubbens, mit der Feder, von fremder Hand, die eine Gruppe von Zeichnungen der Albertina (aus dem Nachlaß?) so bezeichnete. — Entstanden um 1630/32. — R. 1571.

196. Studie zu einer heiligen Frau auf dem Ildefonso-Altar in Wien, Museum (O. K. 325). Kopfstudie für die junge Heilige im Profil auf dem Mittelbilde.

Wien, Albertina 398 (455). — 245:160 mm. — Rötel und schwarze Kreide. — Entstanden um 1630/32. R. 1572 und Rubens-Bulletin V 330.

197. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348). Die Dame allein, in ganzer Figur, des stehenden Paares in Umarmung. Der Kopf ganz wenig mehr gesenkt als auf dem Gemälde.

Frankfurt, Städelsches Institut. — 563:317 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden 1632/34. — R. 1481. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 68.

198. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348). Halbfiguren des stehenden Paares in Umarmung, der Mann ein unbärtiger Jüngling statt des Selbstbildnisses im Gemälde, an Stelle der Frau die Umrißgestalt eines Mädchens.

Amsterdam, Fodor-Museum 185. — Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und König Wilhelm II. von Holland. — 322:300 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1632/34. — R. 1482 = ? R. 1486. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 68.

199. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348). Der auf dem Boden sitzende Mann, in der Stellung wie auf dem Gemälde, als bartloser Jüngling; im Gemälde ein Mann mit Spitzbart.

Amsterdam, Fodor-Museum 186. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und König Wilhelm II. von Holland. — 290:351 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1632/34. — R. 1484. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 68.

200. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348): Vorstudie zu der auf dem Boden sitzenden Dame der Mittelgruppe mit der rechten Hand der Dame, die im Gemälde neben ihr steht. Der Blick ist noch nicht aufwärts gerichtet wie im Gemälde. Stellung und Armhaltung bekunden eher die Absicht, den Körper zu erheben, statt der lässigen Rücklehnung im Bilde.

Berlin, Kupferstichkabinett 4003. Aus den Sammlungen J. Richardson jun. (L. 2170) und Earl of Aylesford (L. 58). — 427:505 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1632/34. — R. Rubens-Bulletin V 99. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 68.

201. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348). Vorstudie zu der knienden Dame neben dem am Boden sitzenden Manne. Sie lehnt den Kopf auf ihre beiden Hände und hält beide Arme aufgestützt. Die Zeichnung Nr. 202 zeigt die der Bildausführung entsprechende Haltung des Kopfes und der Arme derselben Figur. Die Gestalt in der Stellung von Nr. 201 ist verwendet auf dem Gemälde Der Raub der Sabinerinnen, London, National Gallery (O. K. 379), ferner als Magdalena auf der Grablegung Christi (O. K. 448), gestochen von Witdoeck, und als eine der klugen Jungfrauen auf einer Skizze von der Hand eines Nachfolgers in Frankfurter Privatbesitz.

Amsterdam, Fodor-Museum 184. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und König Wilhelm II. von Holland. — 403 : 474 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1632/34. — R. 1479. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 68. — Hinweis der Verwendung für O.K.379 durch Ludwig Burchard.

202. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348). Studie zur knienden Dame neben dem am Boden sitzenden Manne.

Paris, Louvre 20194. — 507 : 457 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1632/34. — R. 1478. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 68.

203. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348). Die stehende Dame, die sich herabneigt.

Haarlem, Sammlung Franz Koenigs V 25. Aus den Sammlungen Th. Hudson (L. 2432), Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und Großherzog von Weimar. — 492 : 433 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1632/34. — R. 1480 (beschrieben nach dem Stich von Simon Watts). — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 68. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy London 1927, Nr. 578.

204. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348). Die stehende Dame mit dem Fächer.

Paris, Louvre 20196. Aus der Sammlung J. Barnard (L. 1419). — 538 : 347 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, Augen, Mund mit Tusche hervorgehoben. — Entstanden um 1632/34. — R. 1477. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 69.

205. Studie zum Liebesgarten in Madrid, Prado (O. K. 348. Der die Stufe hinabschreitende junge Kavalier.

Amsterdam, Fodor-Museum 183. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence (L. 2445) und König Wilhelm II. von Holland. — 555 : 405 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden 1632/34. — R. 1483 = ? 1487. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, Bd. XXXV, S. 69.

206. Studie zu dem Gemälde Vermählung der heiligen Katharina in Berlin (Leopold Koppel, O. K. 343). Studien des Kopfes, des linken Armes und der rechten Hand der knienden Heiligen.

Stockholm, Nationalmuseum 1982. — 244 : 393 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht auf gelblich grauem Papier. — Entstanden um 1632/35. — Nicht bei R. — Mitteilung von O. Granberg.

207. Bildnisstudie einer jungen Dame in halber Figur; der Kopf ist leicht geneigt, zur Seite nach rechts gewendet; die Arme ruhen im Schoß übereinandergelegt.

Luzern, Sammlung Ludwig Böhler. Aus der Sammlung P. H. Lankrink (L. 2090). — 470:355 m. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1632/35. — Nicht bei R.

208. Studie zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien, Liechtensteingalerie (O. K. 352). Kopfstudie der knienden Frau am Grabe.

Leningrad, Ermitage. — 215 : 180 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden um 1632/35. — R. Rubens-Bulletin V 201.

209. Helene Fourment (?), Studie zu dem Bildnis im Haag, Mauritshuis (O. K. 436).

Leningrad, Ermitage 342. — 182 : 143 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, Tuschlavierung. — Entstanden um 1632/35. — R. 1505.

210. Butternde Bäuerin. Naturstudie.

Chatsworth, Sammlung Herzog von Devonshire. — Aus der Sammlung Nicol. A. Flinck (L. 959). — 305 : 232 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1635. — R. Rubens-Bulletin V 204. — Vasari Society Pt. III 15.

211. Landschaftsstudie. Wiesenplan und Baumlandschaft, mit einem Zaun und Buschwerk im Vordergrund.

London, British Museum. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090), J. Richardson sen. (L. 2184) und T. Hudson (L. 2432). — 353 : 514 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden um 1635. — R. Rubens-Bulletin IV 298 als R. 1587^3. — Vasari Society II 25. — Hind 109.

212. Studie zur Figur der Haushälterin auf dem Gemälde Die Vorratskammer. Das Gemälde, als Schabblatt von Earlom reproduziert, ist in zwei Varianten bei Marquis of Bute in Luton und bei Graf Hemricourt de Grunne in Brüssel bekannt.

Maartensdijk, Sammlung Frits Lugt. Aus den Sammlungen Jac. de Vos Ibzn (L. 1450) und Emil Wauters (L. 911). — 470 : 300 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Entstanden um 1635. — Nicht bei R. — G. Glück, Graphische Künste 1924.

213. Rubens' Sohn Franz, Studie zu dem Gemälde Helene Fourment mit ihrem Erstgeborenen, München, Pinakothek (O. K. 346).

Dresden, Kupferstichkabinett. — 148 : 122 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Aufschrift am unteren Rand: Rubens, von fremder Hand. — Entstanden um 1634/35. Eine nicht eigenhändige Replik der Zeichnung in London, British Museum, Hind 95. — R. 1526. — G. Glück, Jahrbuch der Kh. Sammlungen in Wien, XXXV, 80.

214. Titelbild zu Justus Lipsius, Opera omnia, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1637. — Über einem Mauertor, flankiert von Prudentia mit Merkur, Bellona mit Minerva, der Politik und der Philosophie, das Bildnismedaillon des Gelehrten. — Vorlage für den Kupferstich des Cornelis Galle d. Ä. im Gegensinn.

Antwerpen, Plantin-Museum II 36. — 300 : 197 mm. — Federzeichnung, laviert. — Die zur Darstellung gehörigen Aufschriften: *Politica, Philosophia, Moribus antiquis, C. Cornel. Tacitus, L. Annaeus Seneca, Stoica, Constantia* von Rubens' Hand. — Entstanden 1634 (in diesem Jahre auch von Galle gestochen) und bezahlt mit 20 fl. von der Plantinschen Offizin. — R. 1281.

215. Titelbild zu Maphaei Barberini (Urbani VIII.) Poemata. Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1634. — Simson öffnet den Rachen des Löwen, aus dem ein Bienenschwarm emporfliegt. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Cornelis Galle d. Ä. im Gegensinn.

Antwerpen, Plantin-Museum II 31. — 190 : 145 mm. — Federzeichnung. — Entstanden um 1634, bezahlt mit 12 fl. von der Plantinschen Offizin. — R. 1285.

216. Titelbild zu Jacobi Bidermani Heroum Epistolae, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1634. — Eine Leier auf antikem Altar. — Vorzeichnung für den Kupferstich des Cornelis Galle d. Ä. im Gegensinn.

Antwerpen, Plantin-Museum II 29. — 160 : 105 mm. — Federzeichnung. — Erklärende Aufschrift von Rubens' Hand: *Ara, Patera et Simpulum Pietatem, Religionem et Sacra indicant, Lira et Hederacea Corona Poesim.* — Entstanden um 1634 und mit 5 fl. von der Plantinschen Offizin bezahlt. — R. 1245.

217. Titelbild zu Bernardi Bauhusii et Balduini Cabillavi Epigrammata, Antwerpen, Plantinsche Offizin, 1634. — Die Büsten der Muse der Dichtkunst und Minervas als Doppelherme; der Kopf Minervas noch einmal daneben gezeichnet. — Vorlage für den Kupferstich des Cornelis Galle d. Ä. im Gegensinn.

Antwerpen, Plantin-Museum II 30. — 120 : 170 mm. — Federzeichnung. — Erklärende Aufschriften von Rubens' Hand am oberen Rand: *Habes hic Musam sive Poesim cum Minerva seu Virtute forma Hermatenis conjunctam, nam Musam pro Mercurio apposui quod pluribus exemplis licet, nescio an tibi commentum placebit, ego certe mihi hoc invento valde placeo ne dicam gratulor.* — Links am Rande: *nota quod Musa habeat Pennam in capite, qua differt ab Apolline.* — Entstanden um 1634 und mit 5 fl. von der Plantinschen Offizin bezahlt. — R. 1241.

218. Figurenstudien zur Landschaft mit dem Regenbogen in Leningrad, Ermitage (O. K. 356). Der flötenblasende Hirte und die sitzend Zuhörenden in verwandter Stellung wie auf dem Gemälde. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 219.

Maartensdijk, Sammlung Frits Lugt. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090), J. Richardson sen. (L. 2183), Sir Joshua Reynolds (L. 2364) und E. Wauters (L. 911). — 270 : 357 mm. — Federzeichnung. — Entstanden um 1632/35. — Nicht bei R.

219. Unterhaltung der Landsknechte. Kompositionsstudie zu dem Gemälde R. 844. — Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 218.

Maartensdijk, Sammlung Frits Lugt. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090), J. Richardson sen. (L. 2183), Sir Joshua Reynolds (L. 2364) und E. Wauters (L. 911). — 270 : 357 mm. — Federzeichnung. — Entstanden um 1632/35. — Nicht bei R.

220. Studie zu einer Komposition der Geburt der Venus, ähnlich ausgeführt auf einer Grisaille von Rubens (O. K. 314, London, National Gallery) als Vorlage für eine getriebene Silberschüssel. — Venus aufspringend, von zwei Nymphen umfangen. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 221.

London, British Museum, A. van Dyck. Aus der Sammlung Fairfax Murray. — 273 : 251 mm. — Federzeichnung auf bräunlichem Papier. — Entstanden um 1632/35. — Nicht bei R. — Hind, Van Dyck 25.

221. Kompositionsstudie zum Bauerntanz in Madrid, Prado (O. K. 407). Nächst verwandt der Ausführung im Gemälde; verändert ist die Figur des Tänzers zwischen den beiden Mägden im Vordergrund. — Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 220.

London, British Museum, A. van Dyck. Aus der Sammlung Fairfax Murray. — 251 : 27 mm. — Federzeichnung auf bräunlichem Papier. — Entstanden um 1632/35. — Nicht bei R. — Hind, Van Dyck 25.

222. Nymphe und Satyr. Kompositionsstudie. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 223.

Berlin, Kupferstichkabinett 12222. Aus den Sammlungen Chambers Hall (L. 522) und Searsbrook. — 277 : 161 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, darüber Federzeichnung. — Entstanden um 1635. — Nicht bei R. — J. Rosenberg, Amtliche Berichte der Preußischen Kunstsammlungen 1925, S. 91/2.

223. Der gefesselte Amor. Kompositionsstudie. Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 222.

Berlin, Kupferstichkabinett 12222. Aus den Sammlungen Chambers Hall (L. 522) und Searsbrook. — 277 : 161 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, darüber Federzeichnung. Aufschrift rechts oben von Rubens' Hand, mit der Feder: *Cupido Captivus.* — Entstanden um 1635. — Nicht bei R. — J. Rosenberg, Amtliche Berichte der Preußischen Kunstsammlungen 1925, S. 88/90.

224. Studie zum bethlehemitischen Kindermord in München, Pinakothek (O. K. 378) für die Gestalt der Frau, welche, um ihr Kind zu retten, die Stufe emporsteigt.

Paris, Louvre 20198. — 480 : 285 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, auf gebräuntem, fleckigem Papier. — Rechts unten Aufschrift von fremder Hand: Rubens. — Entstanden um 1635. — Nicht bei R. — E. Michel, Rubens, Paris 1900, S. 494.

225. Studie zum Gemälde Cimon und Pero in Amsterdam, Rijksmuseum (O. K. 359). Kompositionsstudie der Gestalt des knienden Vaters und der rechten Hand der Tochter auf seiner Schulter. Auf dem Gemälde ist Cimon sitzend dargestellt.

Leningrad, Ermitage. — Kreidezeichnung. — Entstanden um 1635. — Nicht bei R. — E. Michel, Rubens, Paris 1900, S. 561.

226. Thomas Howard, Graf von Arundel. Brustbild des Fünfzigjährigen im Pelzmantel, das Gesicht in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet.

Brüssel, Privatbesitz. — 280 : 190 mm. — Schwarze Kreide und Rötel, darüber Federzeichnung und Lavierung. — Entstanden um 1636. — R. 1497.

227. Rubens' Tochter Isabella Helene. Bildnisstudie des Kindes in ganzer Figur, am Gängelband, zur Ausführung auf dem Gemälde Helene Fourment mit ihren Kindern, Paris, Louvre (O. K. 383) geplant. Auf dem Gemälde sind am rechten Rande nur

die vorgestreckten Hände des Kindes sichtbar, als Vorbereitung für eine geplante Anstückung der Komposition.

Paris, Louvre 20197. Aus der Sammlung J. Richardson sen. (L. 2184). — 396 : 287 mm, die oberen Ecken abgeschrägt. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1636/37; das Kind wurde am 3. Mai 1635 geboren. — R. 1525 mit unrichtiger Deutung der Verwendung. — G. Glück, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XXXV, S. 80.

228. Bildnisstudie einer jungen Dame mit breitem Spitzenkragen. Brustbild fast in Vorderansicht, das Gesicht leicht nach rechts gewendet.

Wien, Albertina 443. — 334 : 230 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1636/37. — R. 1543.

229. Rubens' Sohn Franz. Bildnisstudie des etwa vierjährigen Knaben in halber Figur, in Mantel und Hut, nach links gewendet. Über der Brust hängt an einem Bande ein kleiner Vogelständer mit Handgriff.

London, National Gallery 853 h. Aus der Sammlung Sir Robert Peel. — 305 : 191 mm. — Pinselzeichnung. — Entstanden um 1637; der Knabe ist im Juli 1633 geboren. — Max Rooses, Rubens, Paris s. a., S. 613.

230. Bildnisstudie. Brustbild einer jungen Dame, das Gesicht in Dreiviertelansicht, nach links gewendet, mit reichem Spitzenkragen. Zu vergleichen die Variante Nr. 231.

London, National Gallery 853 j. Aus der Sammlung Sir Robert Peel. — 240 : 210 mm. — Kreide und Pinselzeichnung in Sepia. — Entstanden um 1636/38. — R. 1542 als Kopie.

231. Bildnisstudie. Brustbild einer jungen Dame, das Gesicht in Dreiviertelansicht nach links gewendet, mit reichem Spitzenkragen. Eigenhändige, im Brustausschnitt größere Variante der Zeichnung Nr. 230.

Paris, Sammlung Baron Edmund Rothschild. — Aus der Sammlung Marquis de Chennevières. — 256 : 188 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, etwas weiß gehöht, und Pinselzeichnung in Sepia. — Entstanden um 1636/38. — R. 1542.

232. Helene Fourment, Studie zu dem Bildnis in Leningrad, Ermitage (O. K. 329). Die Zeichnung stellt Helene in halber Figur, in reichem Kostüm dar, und wurde — als Kostümstudie — für das Ölgemälde, welches Susanne Fourment in ganzer Figur wiedergibt, verwendet. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 233.

Wien, Albertina 436. — 320 : 410 mm, am oberen Rande ein Streifen von 15 mm angestückt. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1636/38. — R. 1540.

233. Gewandstudie zu dem Bildnis der Helene Fourment in Paris (Sammlung Baron Alfons Rothschild, O. K. 425). — Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 232.

Wien, Albertina 436. — 410 : 320 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1638. — R. 1540.

234. Helene Fourment. Bildnisstudie der halben Figur in Vorderansicht, mit Tocque und Mantelschleier. Ein Gebetbuch in der behandschuhten Linken.

London, Sammlung Sir George Holford. — 590 : 520 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht;

Federzeichnung und Sepiaton im Kopfschmuck. Der Hintergrund leicht getont, die Figur ausgeschnitten und aufgeklebt. — Entstanden um 1638. — Nicht bei R. — Vasari Society 2. Series Pt. III 8. — Exhibition of Flemish and Belgian Art, Royal Academy, London 1927, Nr. 570.

235. Selbstbildnis, Studie zu dem Gemälde in Wien, Museum (O.K. 427).

Paris, Louvre 20195. Aus den Sammlungen J. Richardson (L. 2184), Th. Hudson (L. 2432) und J. Barnard (L. 1419). — 461 : 287 mm. — Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf vergilbtem Papier. — Entstanden um 1638/40. — R. 1530. — Reiset 555.

236. Studien zur Vlämischen Kirmes in Paris, Louvre (O.K. 406). Saufgelage am langen Tisch, Rundtänze, Schlägereien, Betrunkene. Die meisten Studien sind im Gemälde ausgeführt. — Auf der Rückseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 237.

London, British Museum E. 1891, 97. Aus den Sammlungen J. Richardson sen. (L. 2184) und W. Russell (L. 2648). — 502 : 582 mm. — Federzeichnung, zum Teil über Zeichnung in schwarzer Kreide. — Am unteren Rande in der Mitte von Rubens' Hand mit der Feder notiert: *Hier ghebreken Bedelaers, daer comen vrouwen, mans en kinderen.* Farbnotizen: *rot* zu Kleidungsstücken, am Rande rechts oben, zu dem Manne, der zum Schlag mit der Hand ausholt: *vrolyk.* — Entstanden um 1635/38. — R. 1488. — Hind 33.

237. Studien zur Vlämischen Kirmes in Paris, Louvre (O.K. 406). Siebzehn Bewegungsstudien eines tanzenden Paares nach der Natur. Zum Teil in der Bildausführung verwendet. — Auf der Vorderseite des Blattes ist die Zeichnung Nr. 236.

London, British Museum E. 1891, 97. Aus den Sammlungen J. Richardson sen. (L. 2184) und W. Russell (L. 2648). — 582 : 502 mm. — Federzeichnung, zum Teil über Zeichnung in schwarzer Kreide. — Entstanden um 1635/38. — R. 1488. — Hind 33.

238. Stehender Akt. Eine Frau in Rückenansicht, im Begriff, das Hemd über den Kopf auszuziehen.

Paris, Louvre R. F. 1870, 2028. Aus der Sammlung Flury Hérard Nr. 768 (L. 1015). — 532 : 252 mm, oben ein 12 mm breiter Streifen, unten ein 15 mm breiter Streifen angestückt. — Schwarze Kreide, wenig Rötel, weiß gehöht, auf gelbbraunem Papier. — Entstanden 1635/40. — Hinweis von Ludwig Burchard: Vielleicht der Entwurf für eine Elfenbeinfigur, die sich im Nachlaß von Rubens befand (J. F. Michel, Rubens 1771, S. 290 „Specification des Sculptures et Raretés" No. 4: Une Vénus d'Ivoire, coupée selon l'ordonnance de Mr RUBENS. — W. Noël Sainsbury, Rubens, 1859, S. 245, Venus pullinge her Smock over her head; very rarely made, the invention of Sr Peter Rubens). — Nicht bei R. — E. Michel, Rubens, Paris 1900, S. 153.

239. Liegender Akt. Studie für die ruhende Gestalt einer Diana.

London, Privatbesitz?. Aus den Sammlungen P. H. Lankrink (L. 2090), J. van Haecken (L. 2516), J. Richardson jun. (L. 2170) und Sir Joshua Reynolds (L. 2364). Auktion Gerald M. Fitzgerald, London, Sotheby 1922. — 269 : 412 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1635/40. — Nicht bei R.

240. Teilstudie zum Urteil des Paris in Madrid, Prado (O.K. 432). Paris und Merkur.

Bayonne, Musée Bonnat 156. — 270 : 175 mm. — Schwarze Kreide und Rötel. — Links unten Aufschrift: Rubbens, mit der Feder, von fremder Hand. — Entstanden um 1638/39. — Nicht bei R. — Catalogue Museé Bonnat, Paris, Braun 1908, Nr. 156.

241. Kompositionsstudie zu dem Gemälde Diana im Bade, Berlin, Museum (O. K. 429). In der Bildausführung fehlt der Hund. Die Komposition ist durch ein Wasserbecken verbreitert.

Paris, Sammlung Baron Edmund Rothschild. — 332 : 285 mm. — Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht. — Entstanden um 1636/40. — Nicht bei R.

ABKÜRZUNGEN

Hind = Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum by Arthur M. Hind, M. A. — Vol. II., Drawings by Rubens, Van Dyck and other Artists. — London 1923.

L. = Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes par Frits Lugt. Amsterdam 1921.

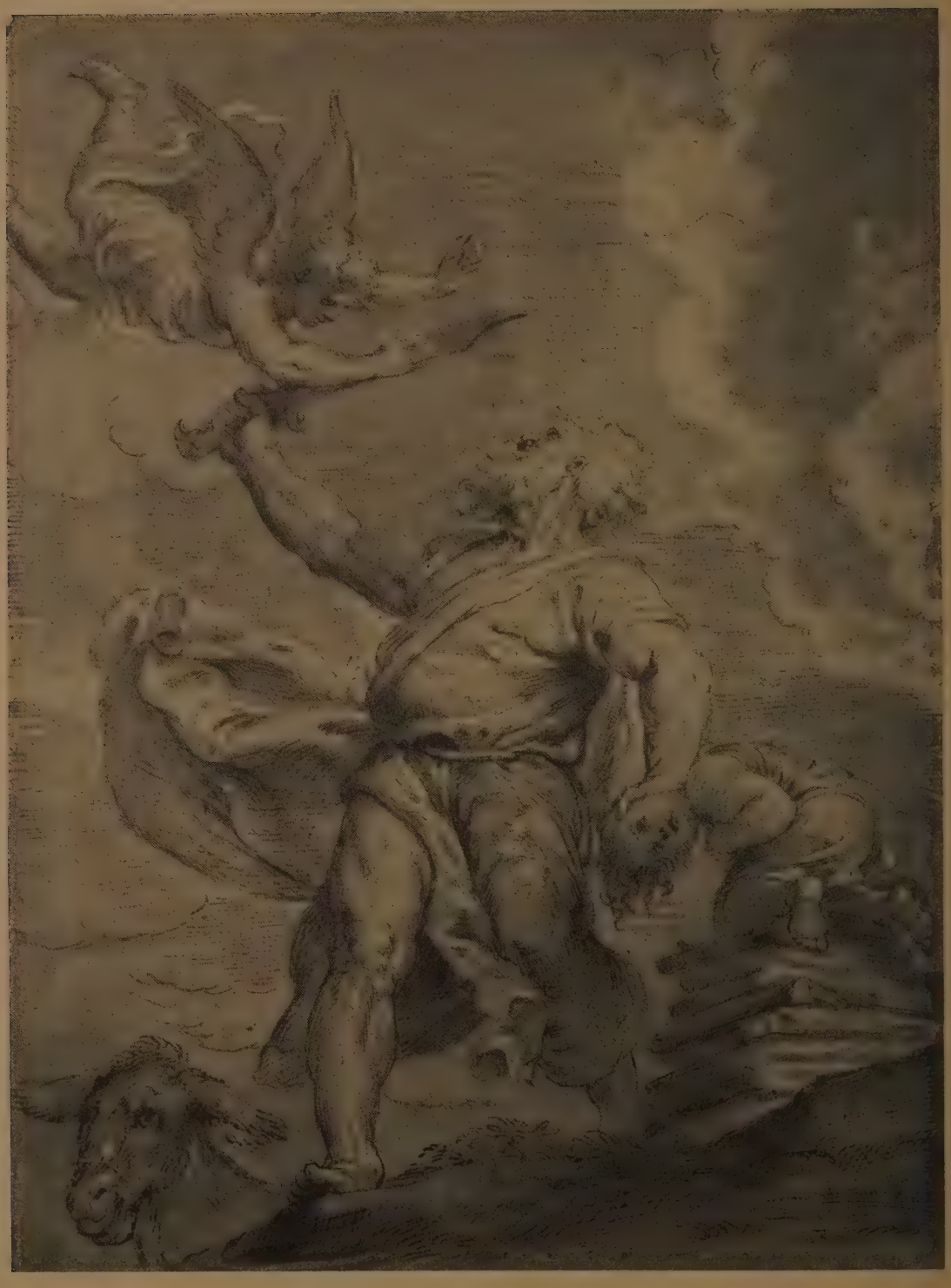
O. K. = Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Fünfter Band. P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen, herausgegeben von Rudolf Oldenbourg. Mit einer Einleitung von Adolf Rosenberg. — Vierte, neu bearbeitete Auflage. Stuttgart und Berlin, s. a.

Reiset = Notice des dessins, exposés au Musée National du Louvre par M. Reiset, Paris, s. a.

R. = Max Rooses, L'Oeuvre de P. P. Rubens. 5 vols. Anvers 1886—92.

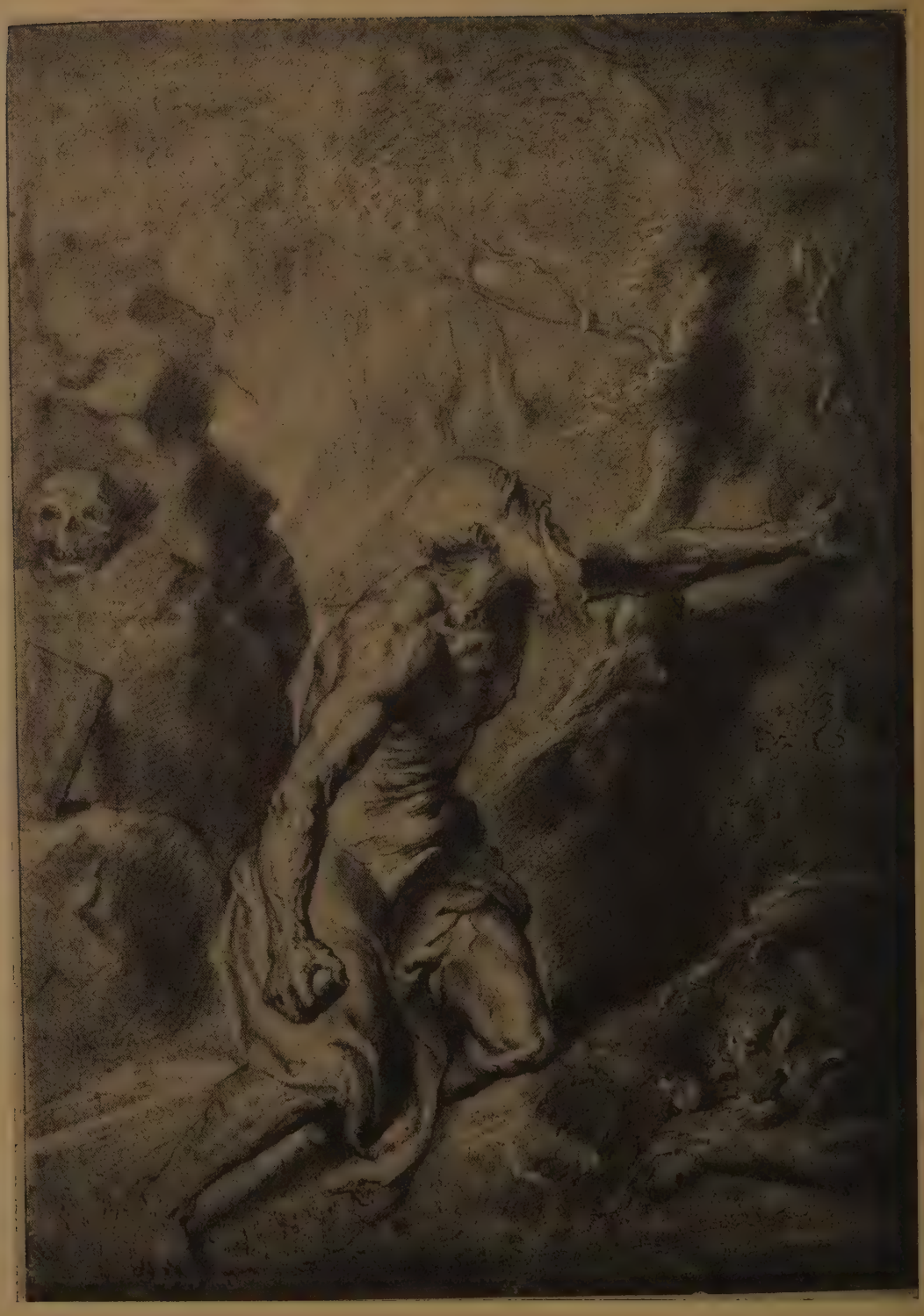
ABBILDUNGEN

1. Der heilige Liberalis mit einem Engel nach Pordenone



2. Das Opfer Abrahams nach Tizian

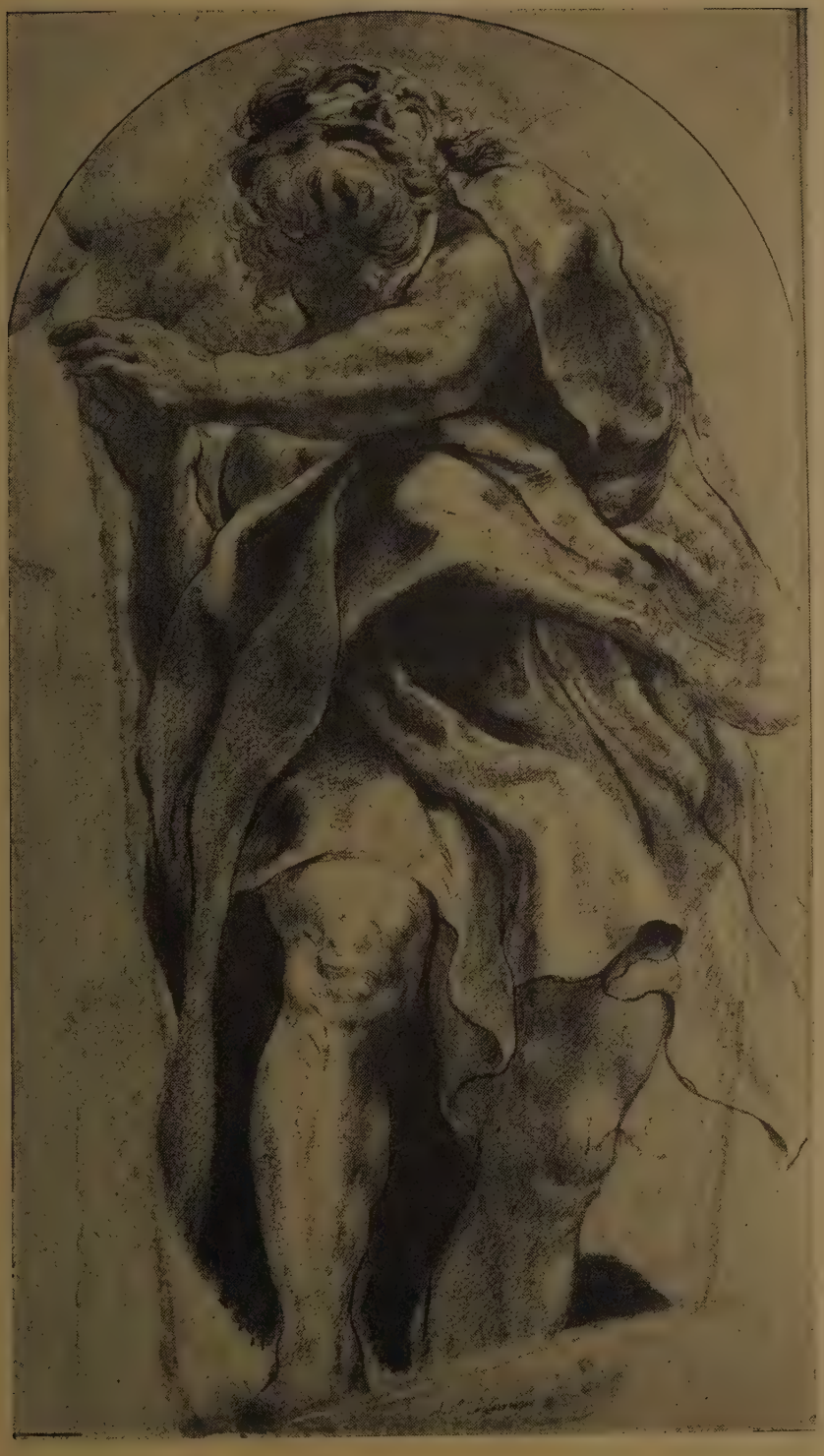
3. Studien nach Tizian



4. Der heilige Hieronymus nach Tizian

5. Heilige Maria nach Andrea del Sarto (?)

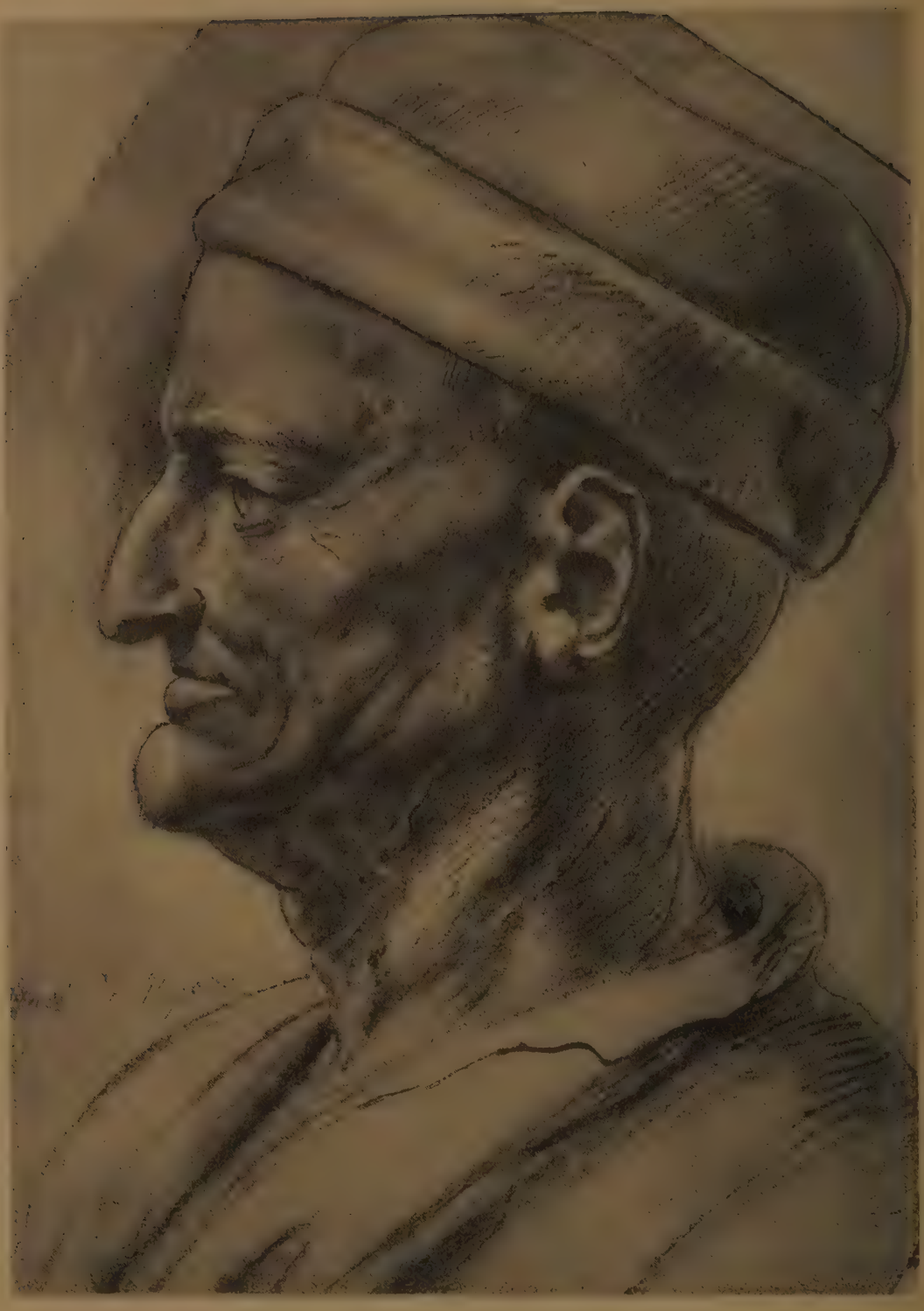
6. Jünglingsakt nach Correggio



7. Betender Apostel nach Correggio

8. Gruppe aus der Anghiarischlacht nach Lionardo

9. Kampf um die Fahne aus der Anghiarischlacht nach Lionardo



10. Niccolò da Uzzano nach Lionardo (?)

11. Gottvater befiehlt Noah die Arche zu bauen nach Raffael

12. Die Erschaffung Evas nach Michelangelo

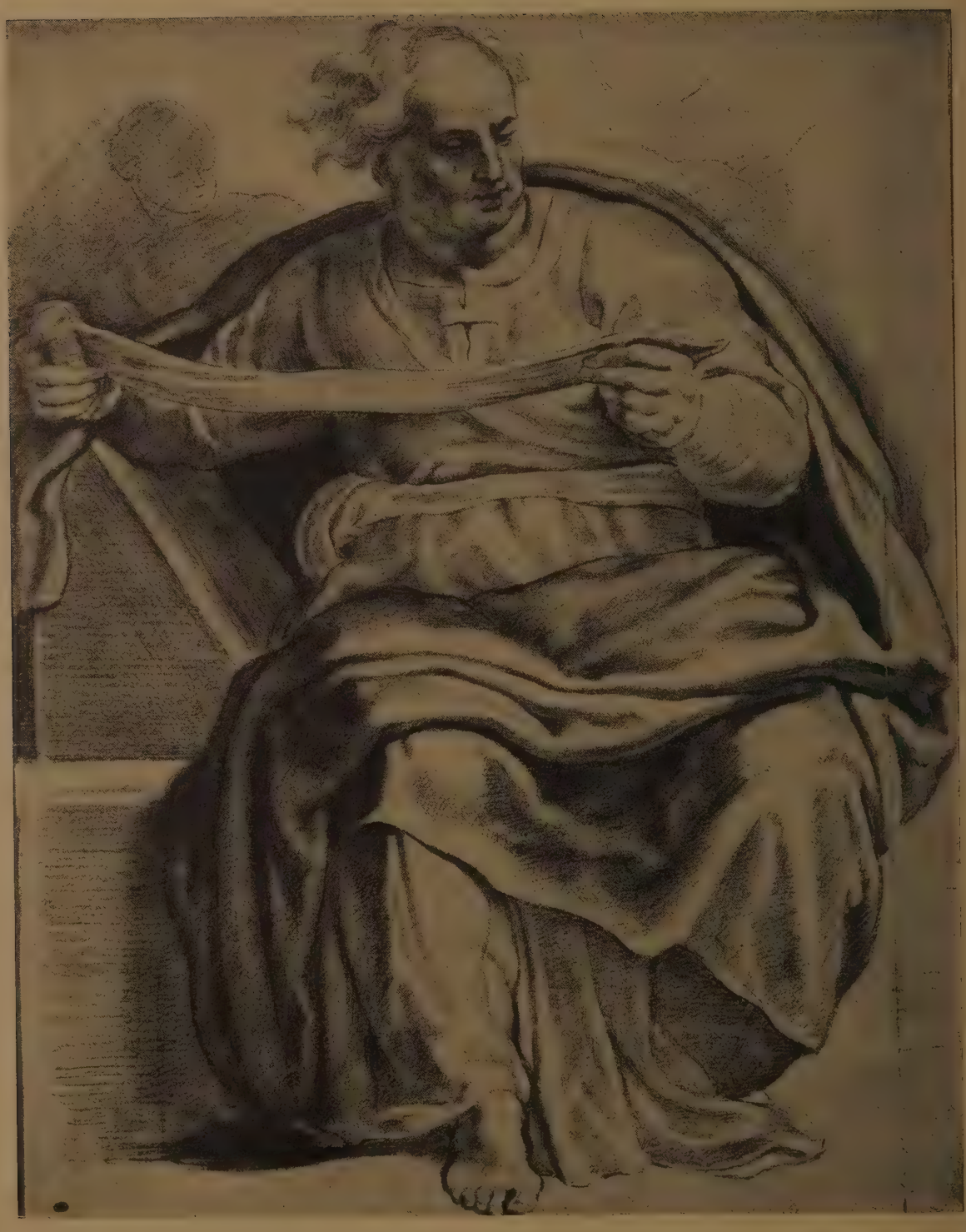
13. Ezechias nach Michelangelo

14. Der Prophet Jesaja nach Michelangelo

15. Der Prophet Jeremia nach Michelangelo

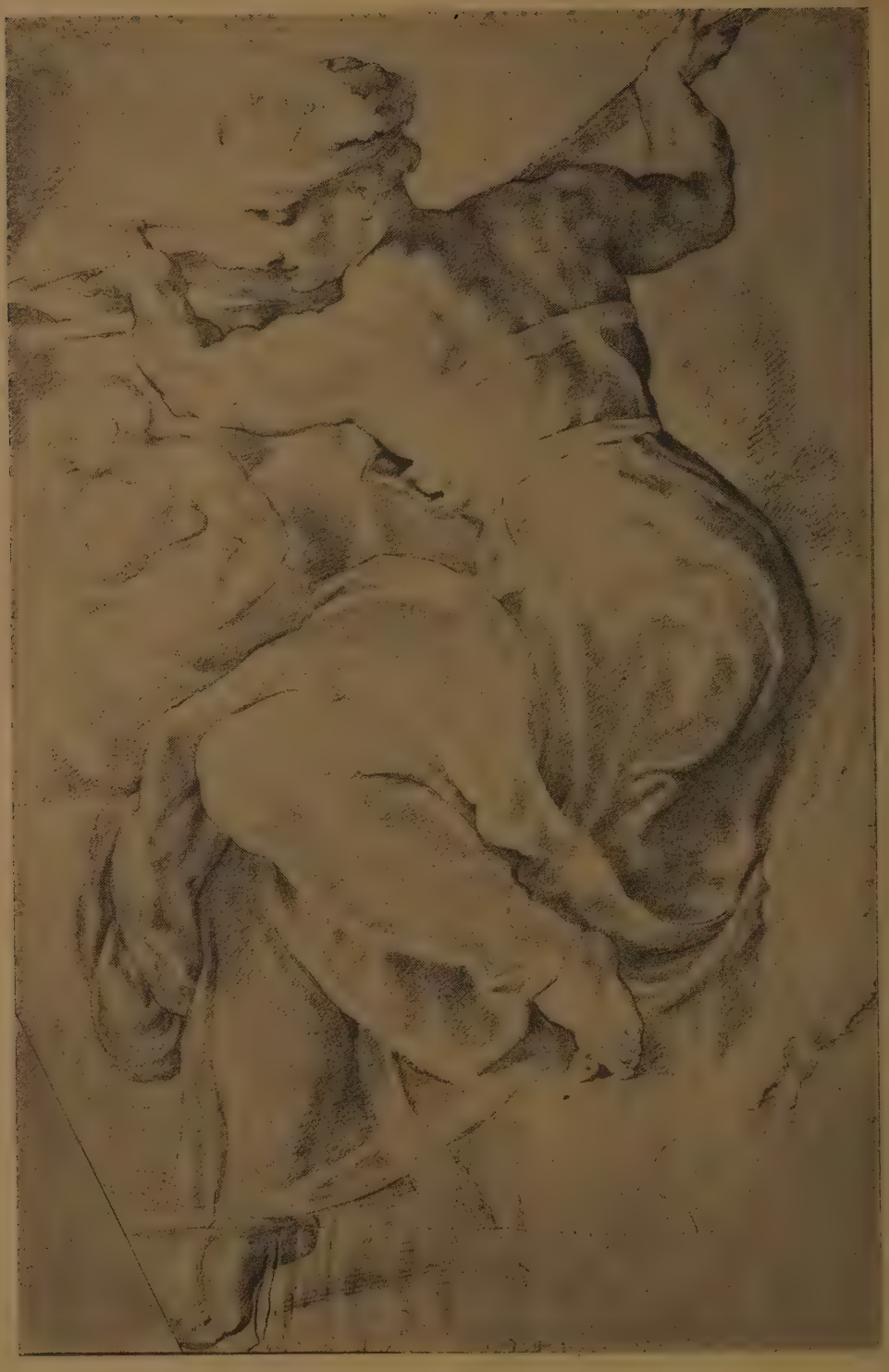
16. Der Prophet Hesekiel nach Michelangelo

17. Der Prophet Daniel nach Michelangelo

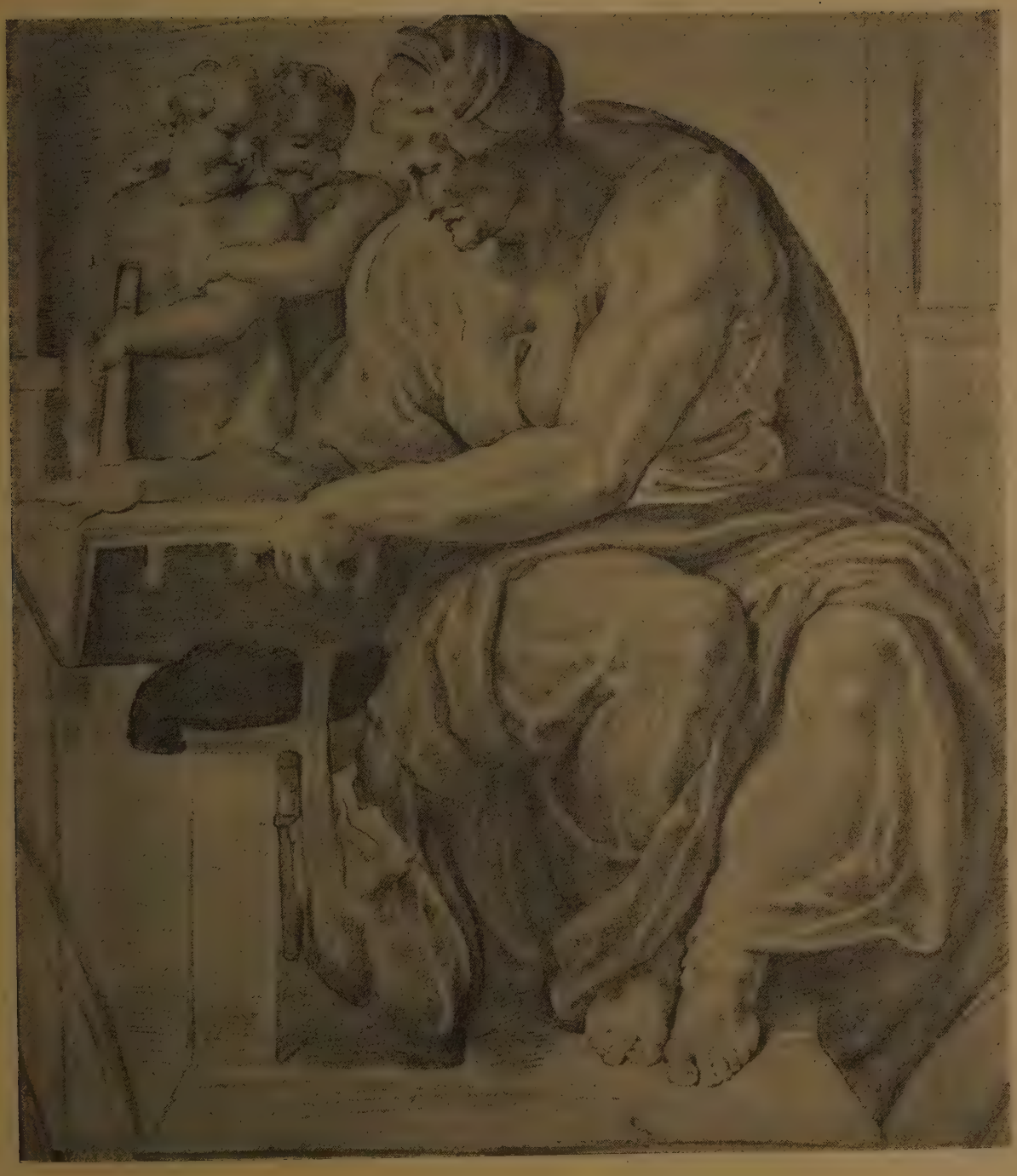


18. Der Prophet Joël nach Michelangelo

19. Der Prophet Sacharja nach Michelangelo

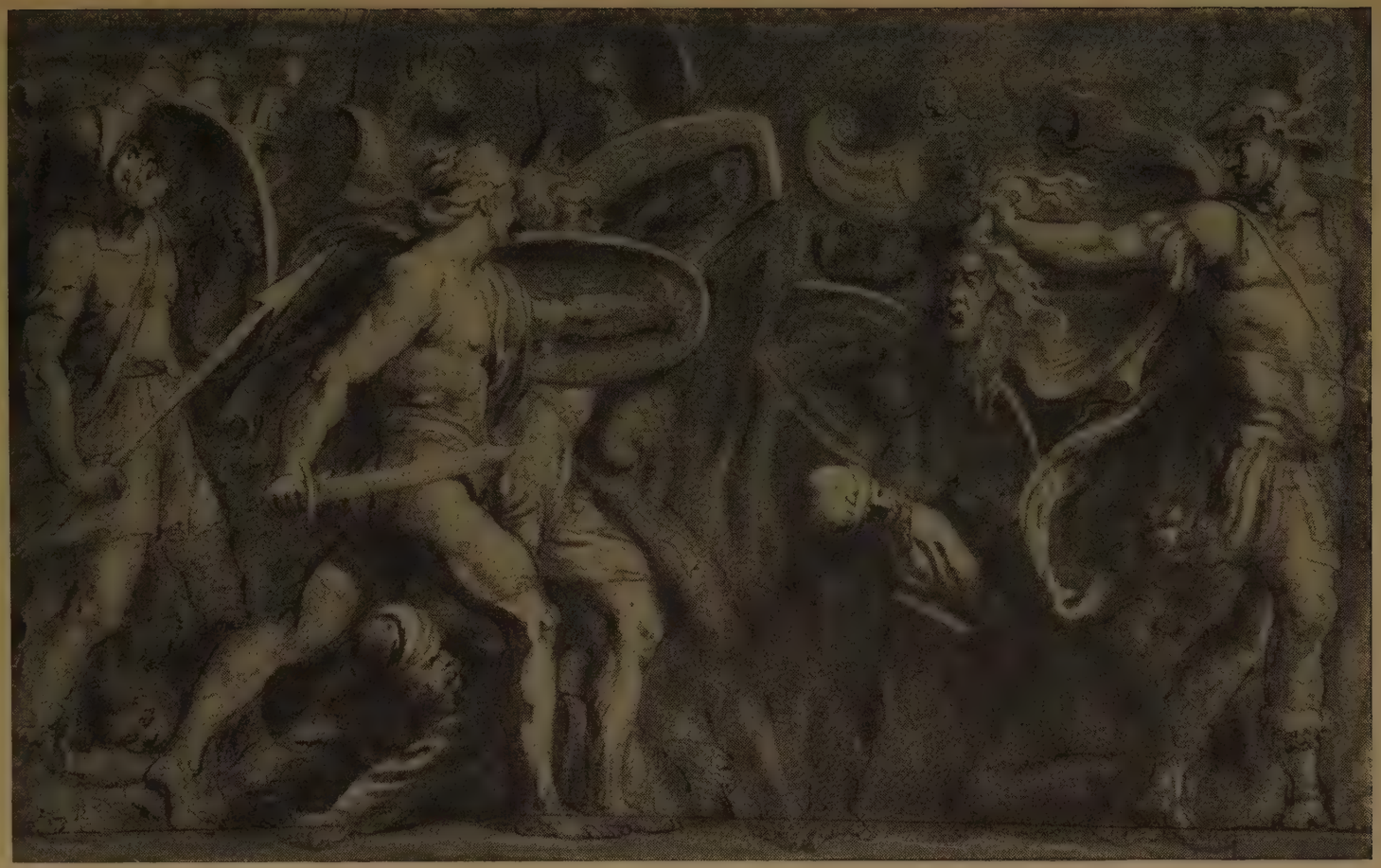


20. Die lybische Sibylle nach Michelangelo

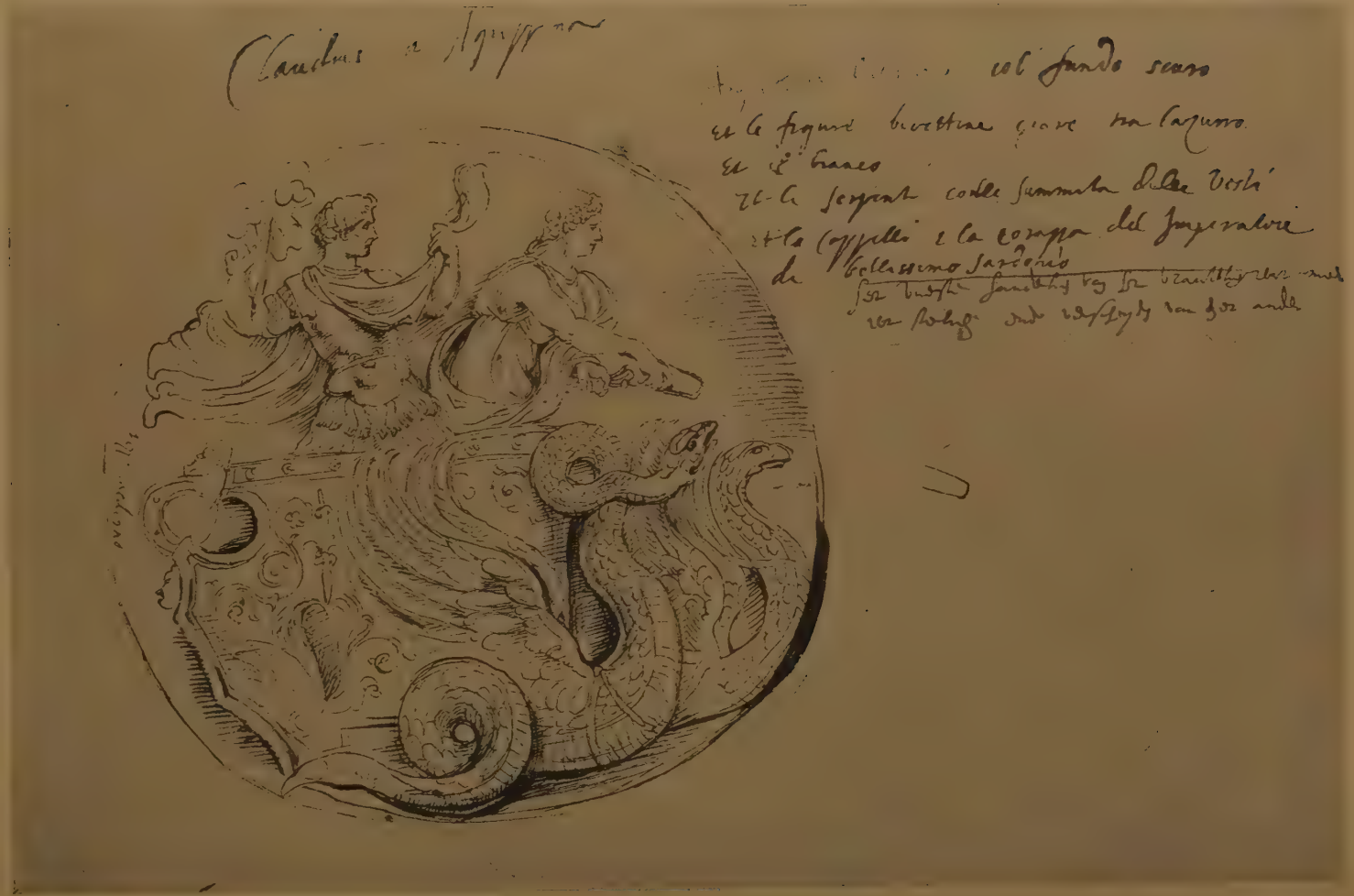


21. Die cumäische Sibylle nach Michelangelo

22. Die Nacht nach Michelangelo



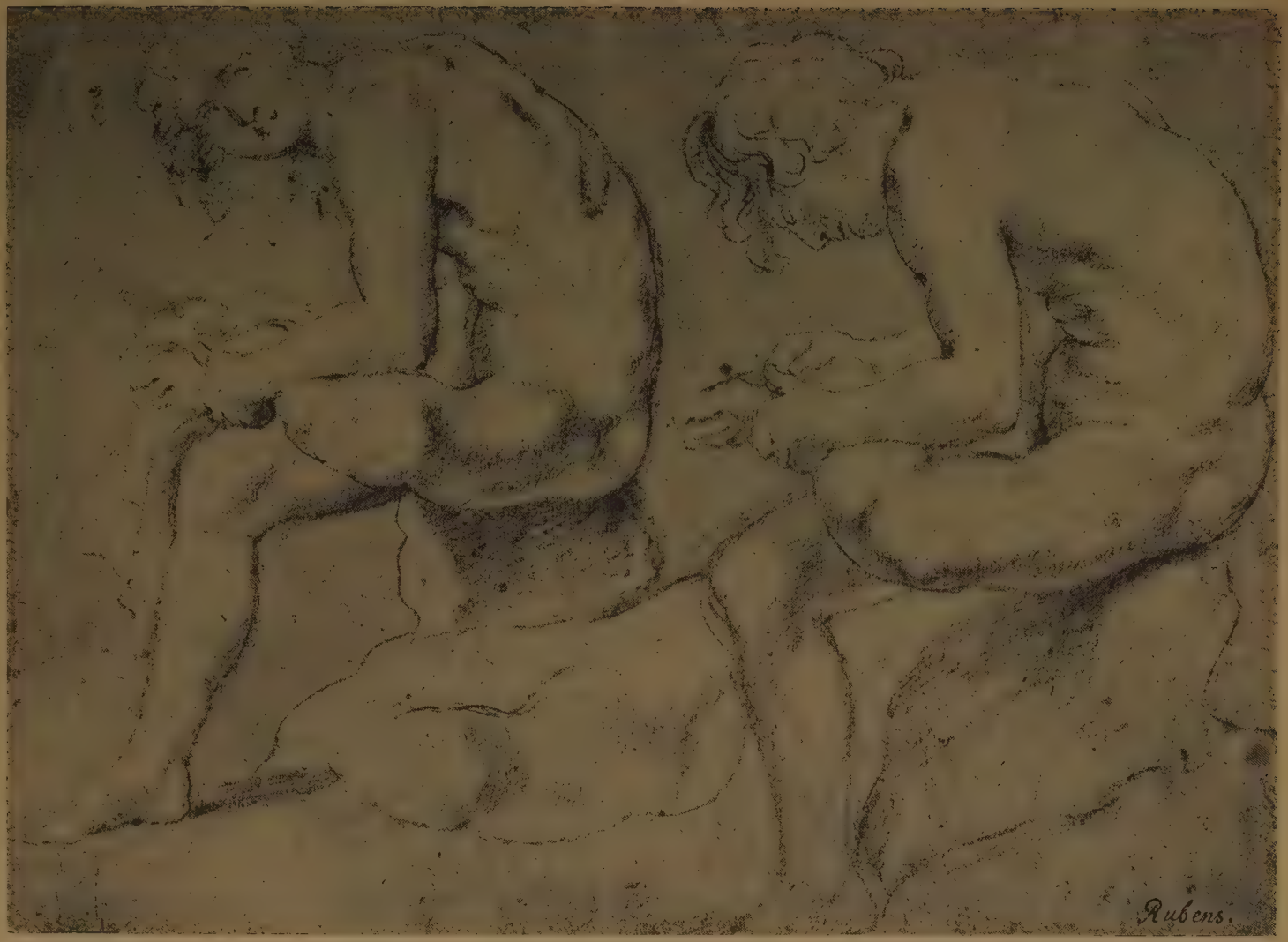
23. Kampfszene nach Polidoro Caravaggio



24. Antiker Cameo Claudius und Agrippina (Paris)

25. Ausruhender Pan

26. Antike Marmorfigur, genannt Seneca



27. Knabe in der Haltung des Dornausziehers

28. Caesar

29. Caligula

30. Vespasian

31. Vespasian

28—31. Imperatorenköpfe auf antiken Münzen

Copyright of the Duke of Devonshire

32. Nero

33. Domitian

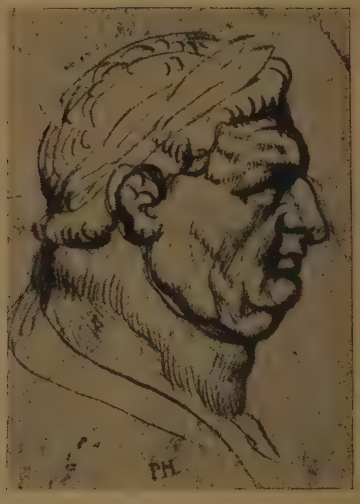
34. Galba

35. Galba

32—35. Imperatorenköpfe auf antiken Münzen

Copyright of the Duke of Devonshire

36. Galba



37. Vitellius

36, 37. Imperatorenköpfe auf antiken Münzen

Copyright of the Duke of Devonshire

38. Maria von Medici

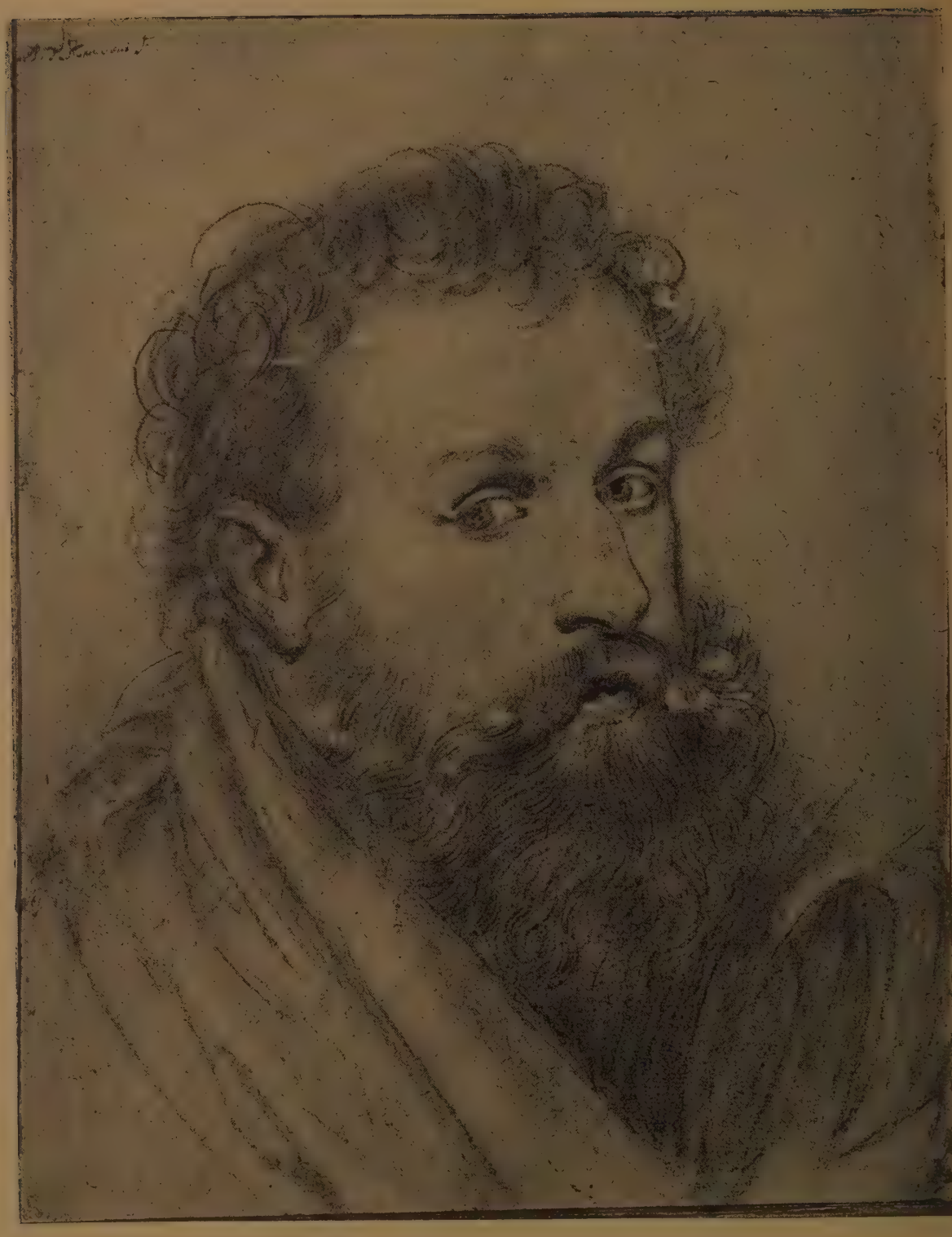
39. Christus am Kreuz

40. Abraham, Isaak und Jakob

41. König David

42. Bildnisstudie

43. Aktstudie



44. Studienkopf

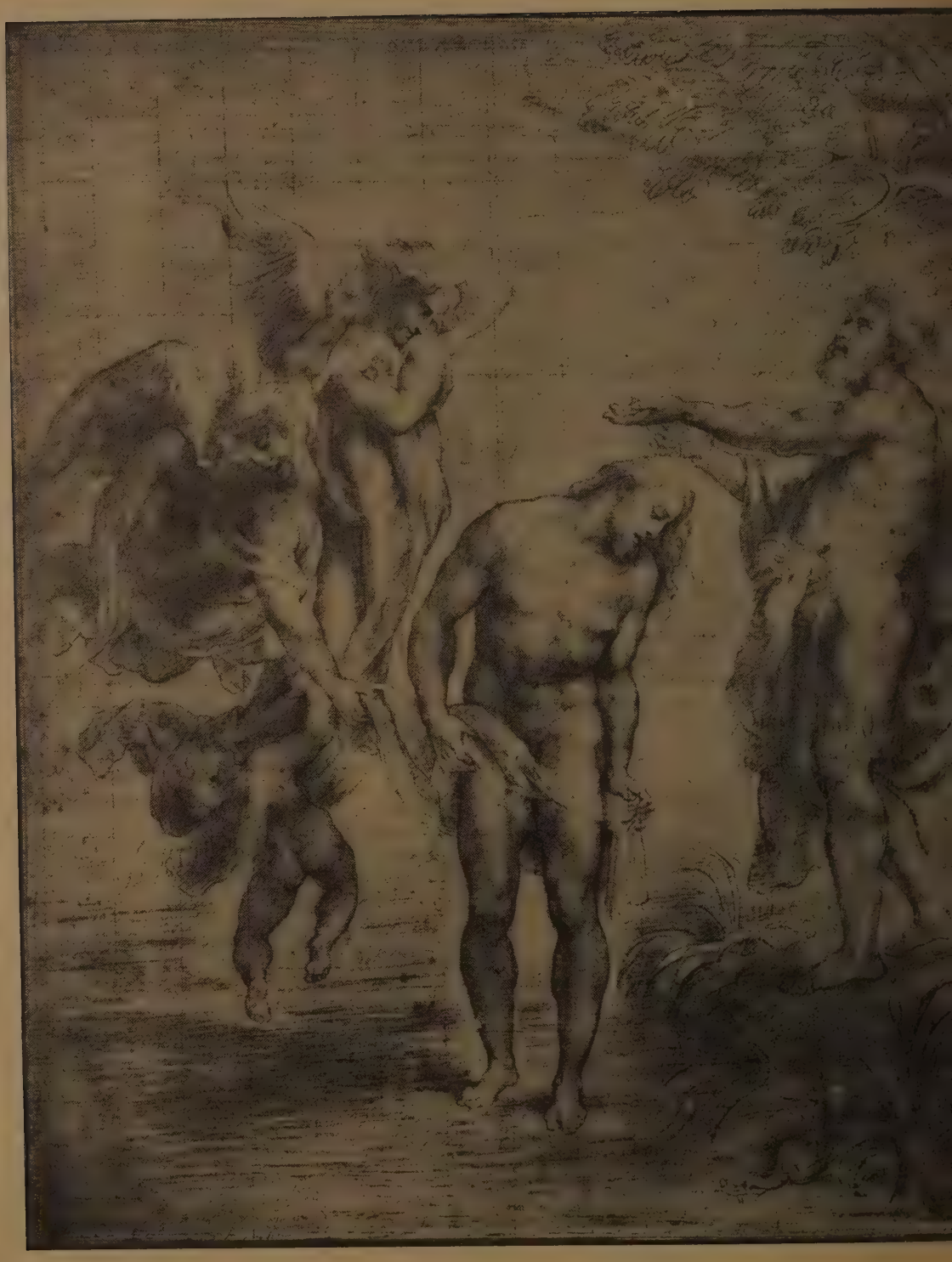
45. Aktstudie für die Kreuzaufrichtung in Grasse

46. Entwurf für das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma

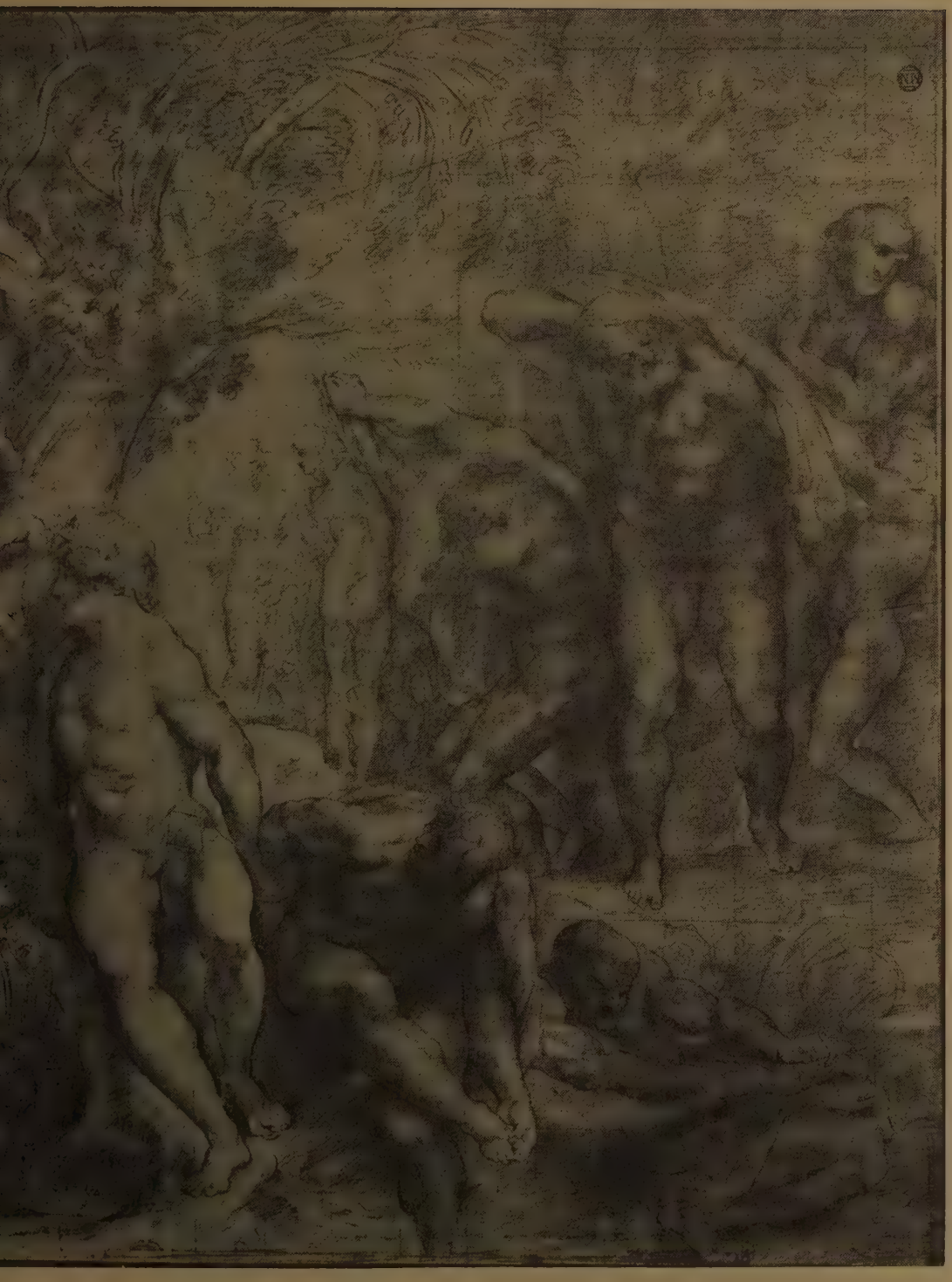
47. Zweiter Entwurf für das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma

48. Franz Gonzaga, Prinz von Mantua

49. Ferdinand Gonzaga, Prinz von Mantua



50. Die Taufe Christi, Vorzeic



ür das Gemälde in Antwerpen

51. Die Heiligen Gregor, Maurus und Papianus
Entwurf zum Altarwerk der Chiesa nuova in Rom

52. Die Heiligen Domitilla, Nereus und Achilleus
Entwurf zum Altarwerk der Chiesa nuova in Rom

53. Die Heiligen Gregor, Maurus und Papianus
Entwurf zum Altarwerk der Chiesa nuova in Rom

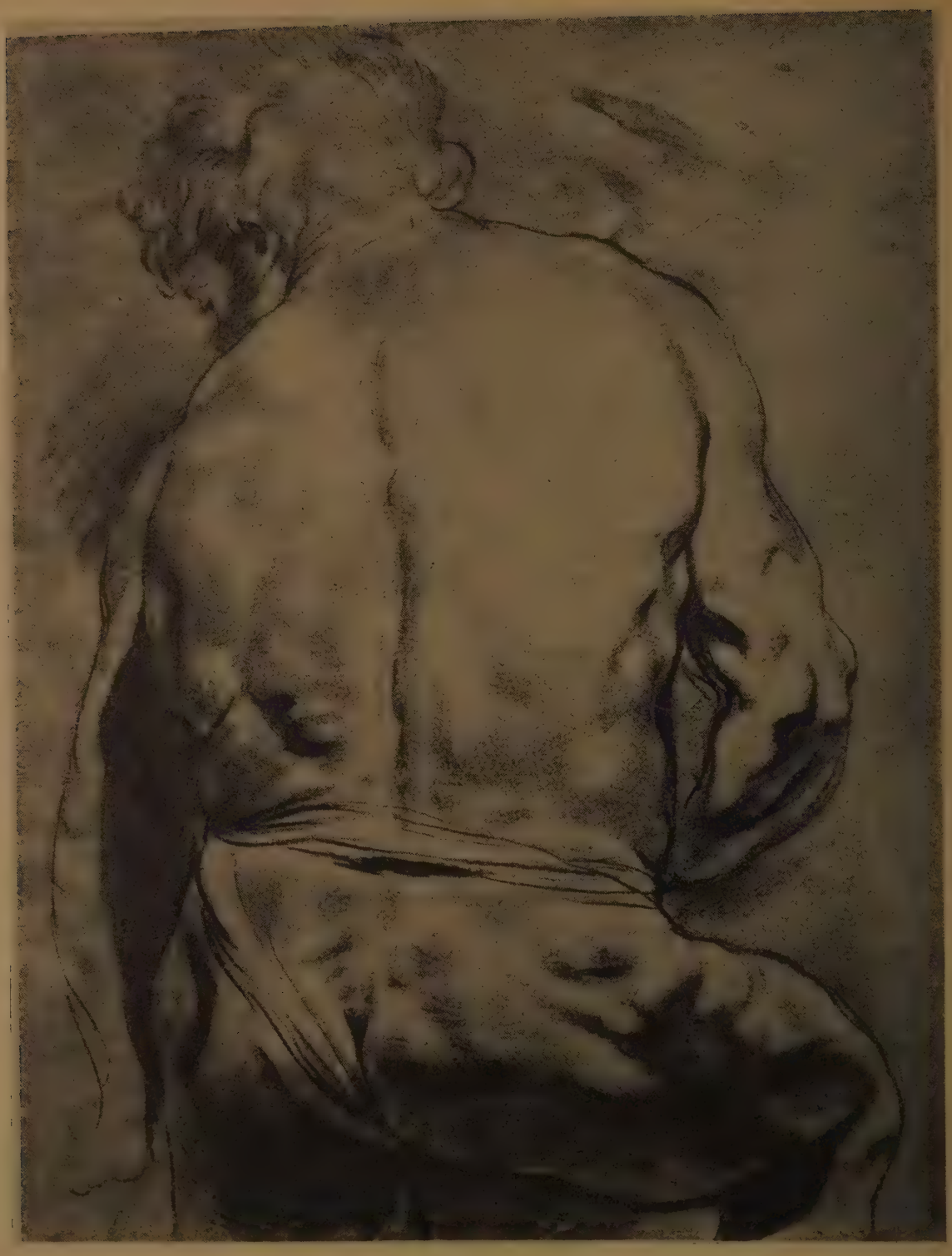
54. Das Bild Mariae mit dem Kinde, von Engeln verehrt
Entwurf zum Altarwerk der Chiesa nuova in Rom

55. Das Bild Mariae, von Englein getragen
Entwurf zum Altarwerk der Chiesa nuova in Rom

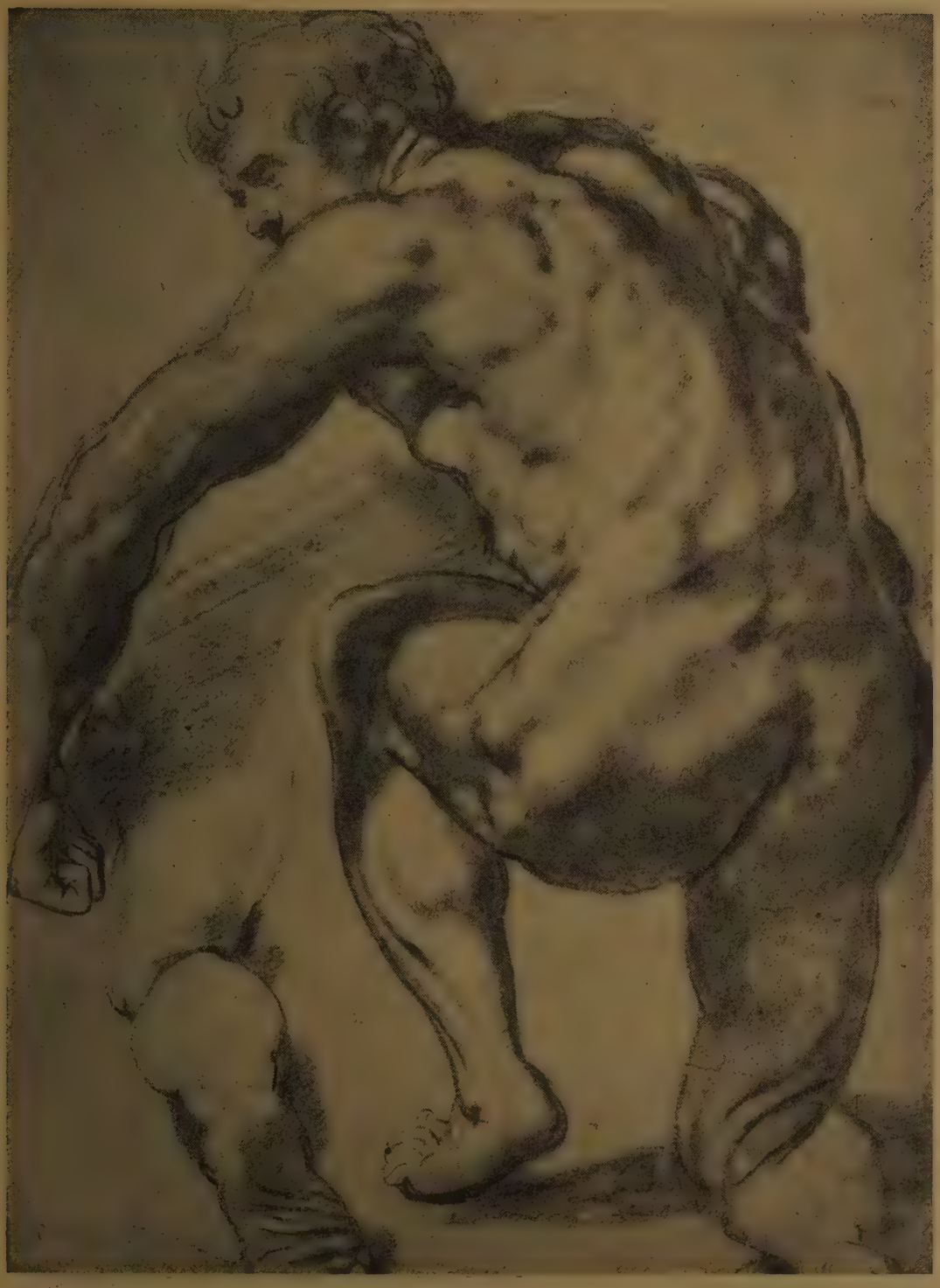
56. Herkules als Sieger

57. Betender Mönch

58. Infantin Isabella, Regentin der Niederlande

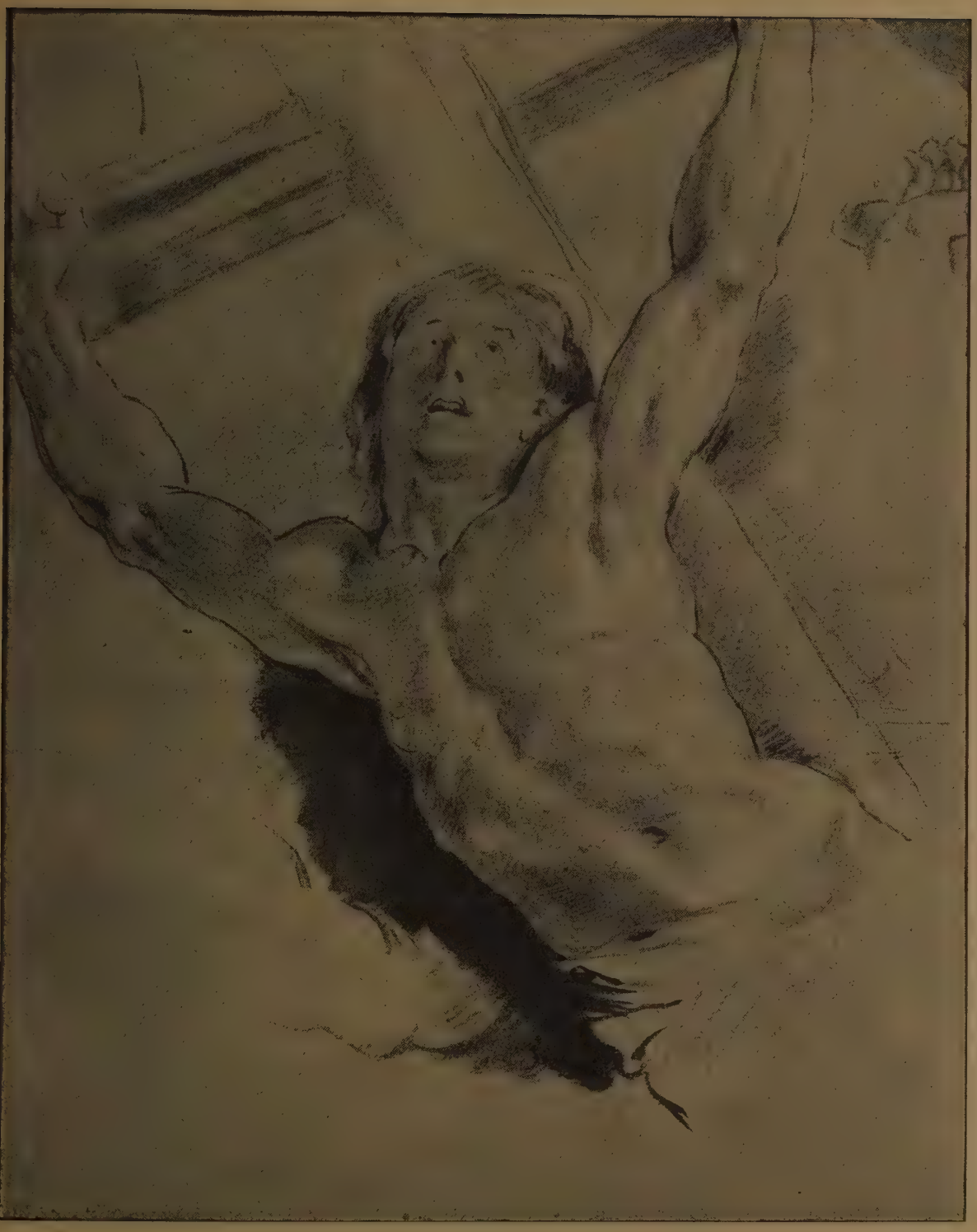


59. Aktstudie



60. Aktstudie für das Gemälde der Anbetung der Könige in Madrid

61. Studie für die Christusfigur der Antwerpener Kreuzaufrichtung

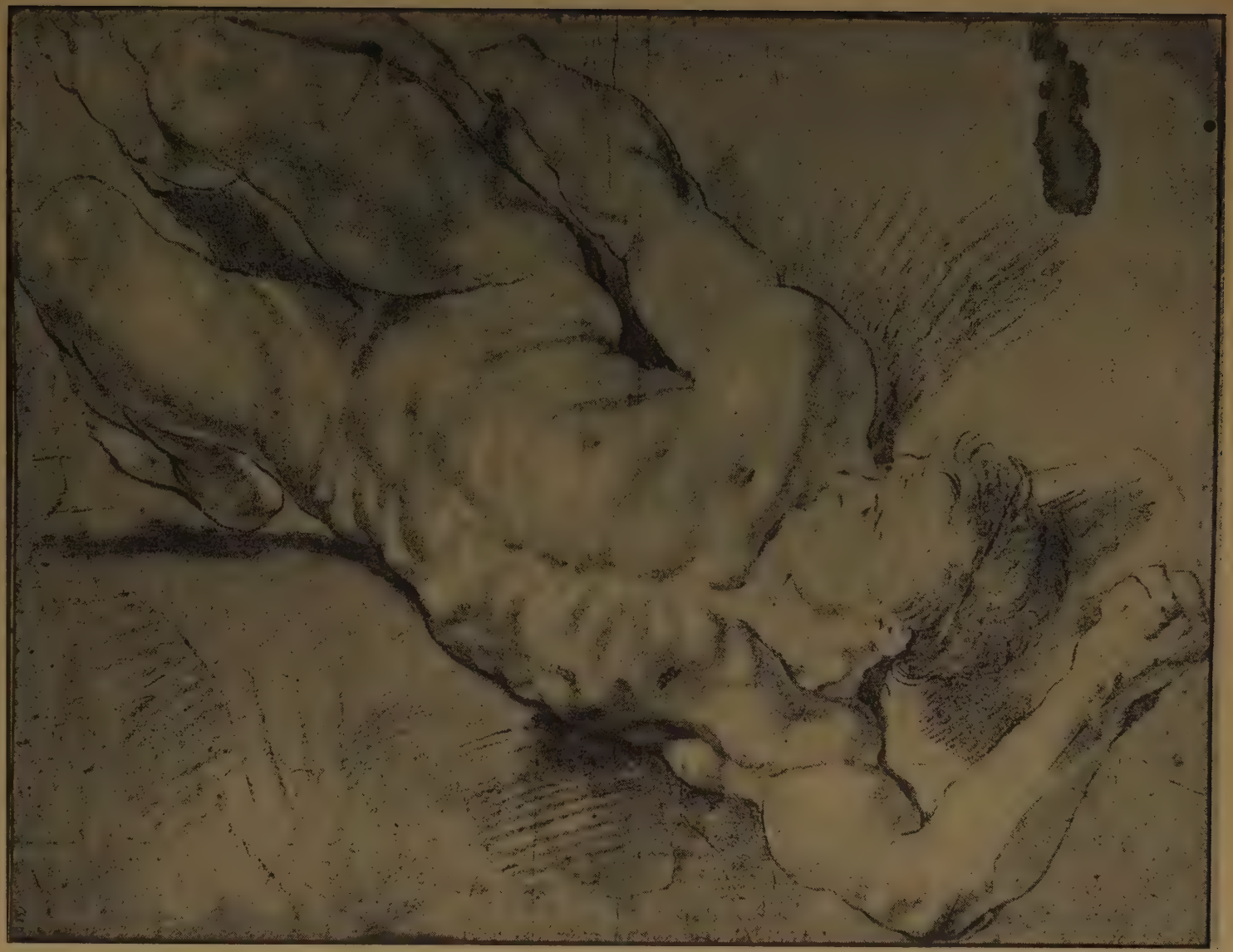


62. Studie für die Christusfigur der Antwerpener Kreuzaufrichtung

63. Weibliche Gestalt mit Lorbeerkranz

64. Studien für die Hände Mariae der Antwerpener Kreuzaufrichtung und für zwei Köpfe

65. Kompositionsstudie zum Tod des Hippolytos



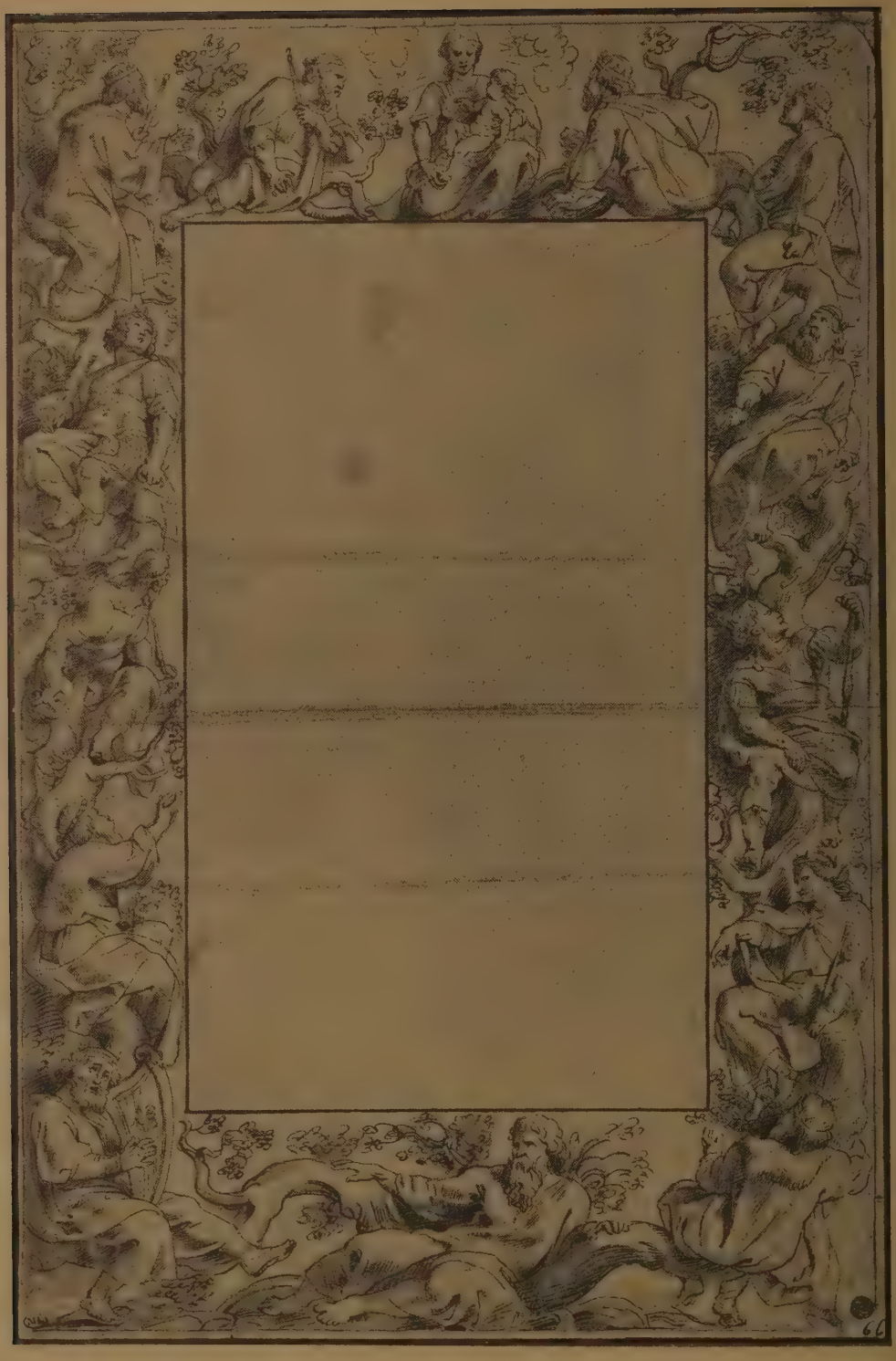
66. Aktstudie für die Figur des Hippolytos

67. Titelblatt des Breviarium Romanum

68. Die Anbetung der Könige im Breviarium Romanum

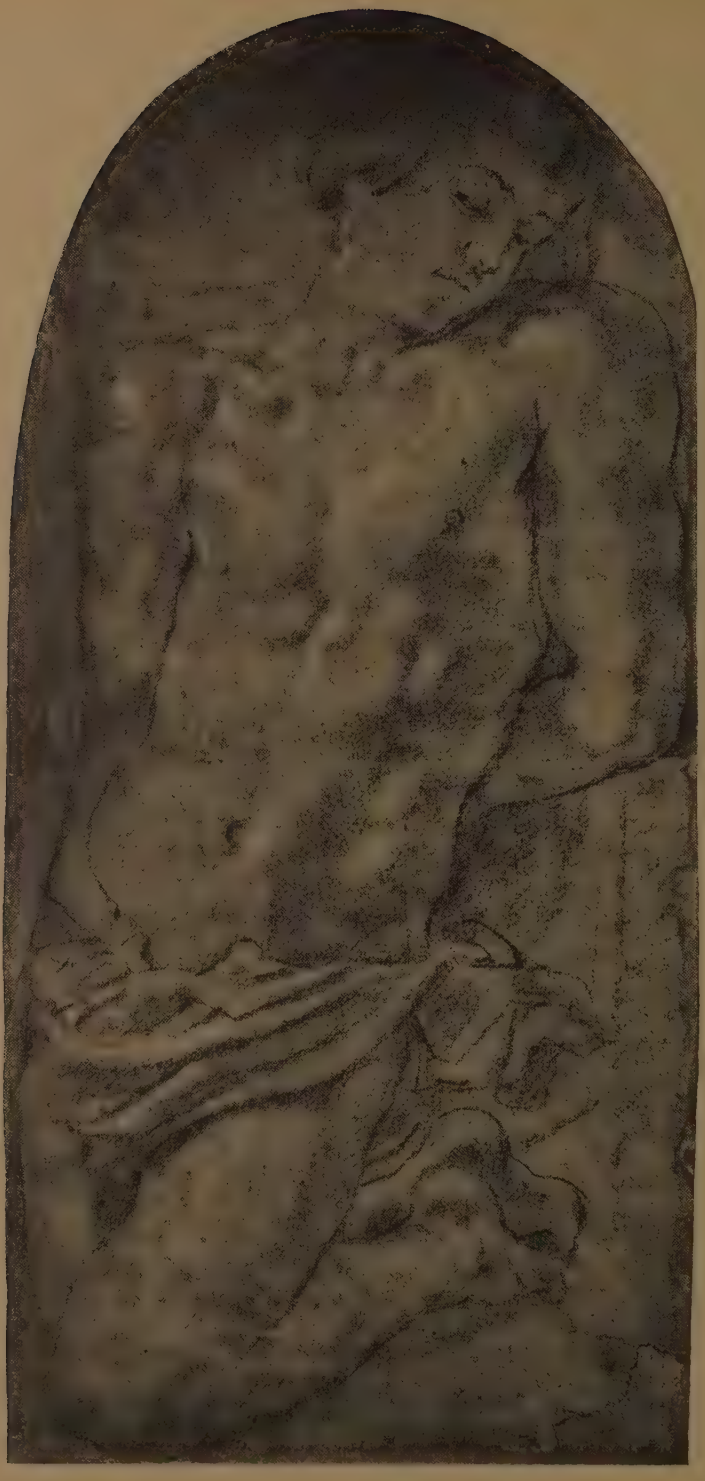
69. Die Auferstehung Christi im Breviarium Romanum

70. Die Heiligen der Kirche im Breviarium Romanum

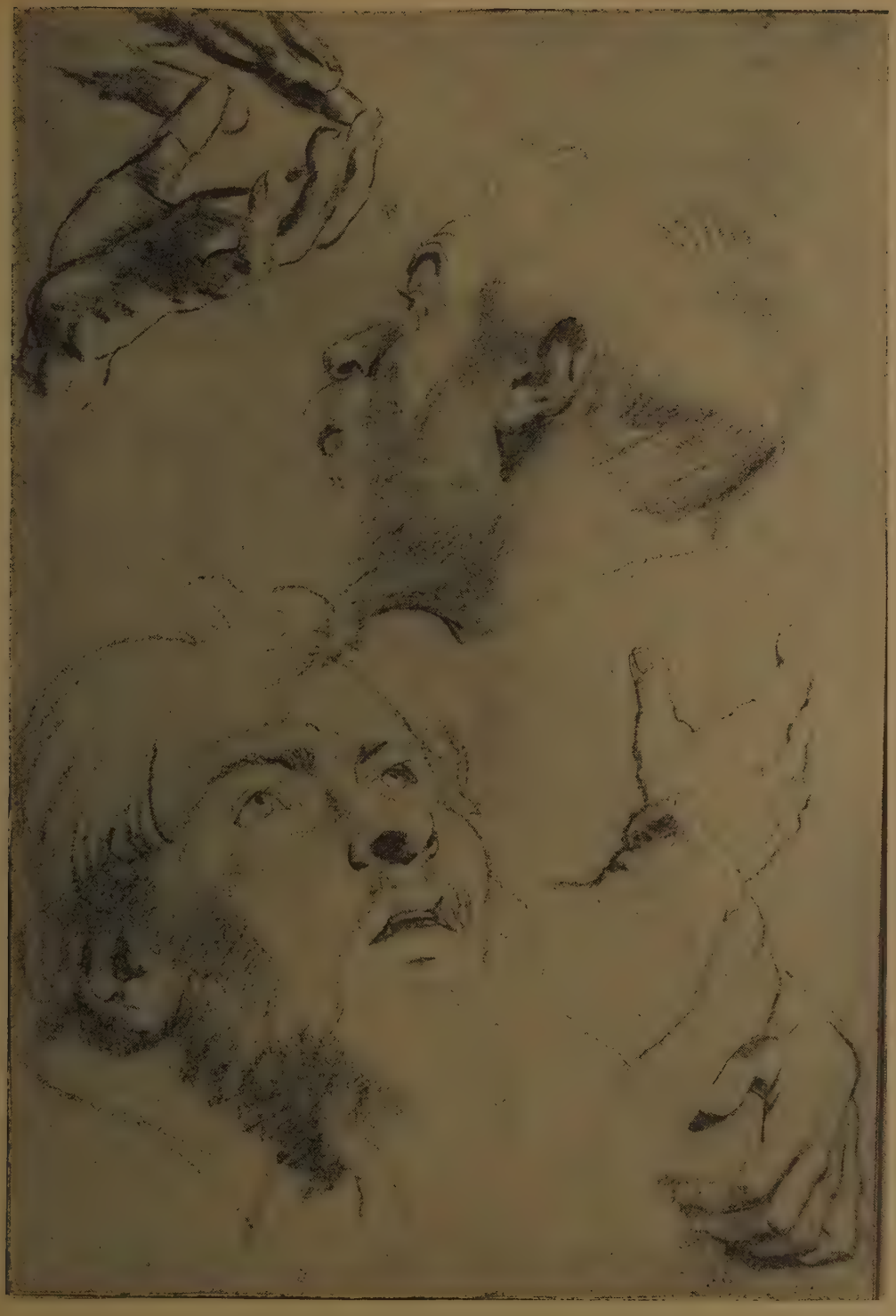


71. Der Baum Jesses, Umrahmung im Missale Romanum

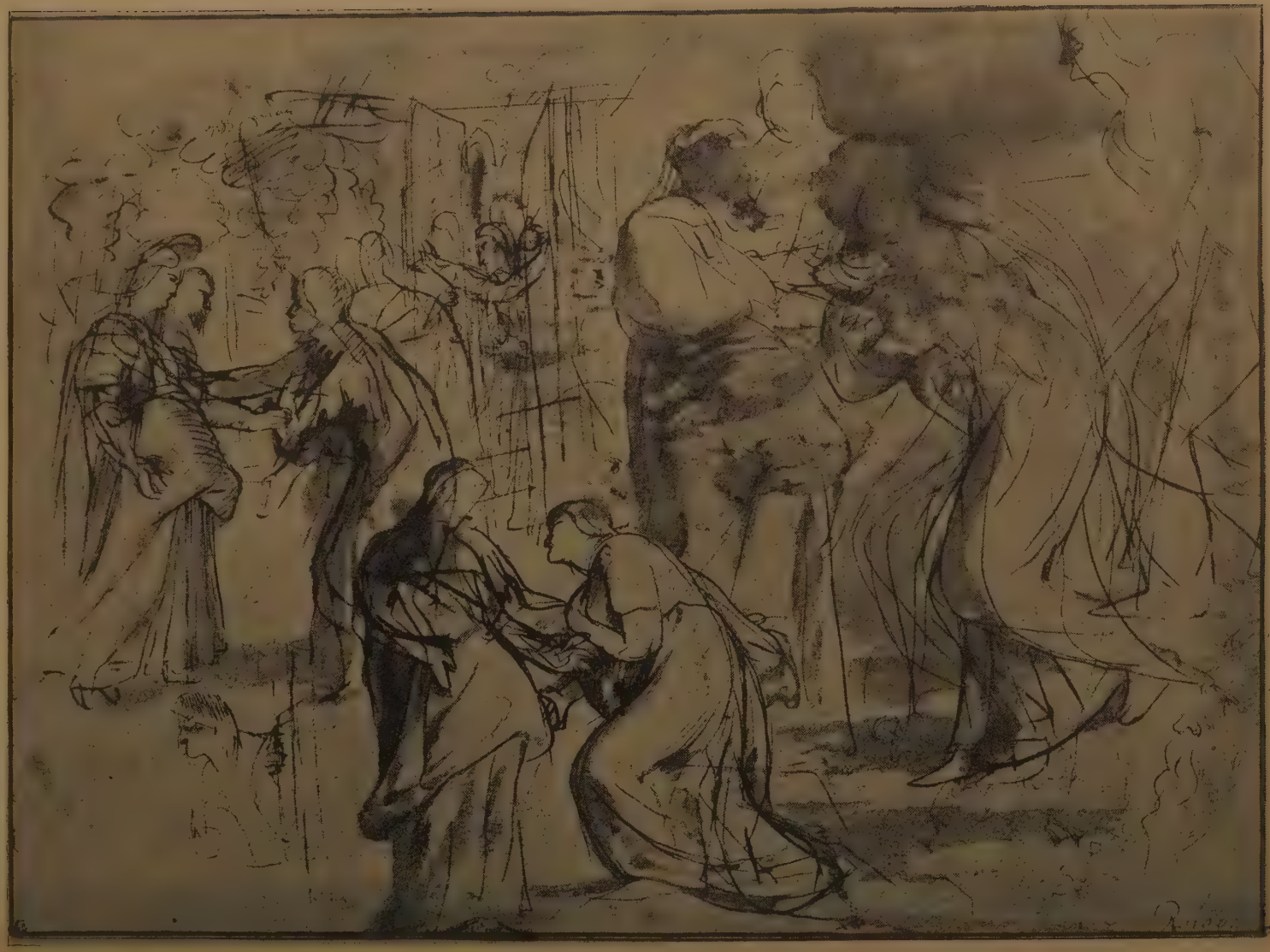
72. Titelblatt für Franciscus Aguilonius, Opticorum libri sex



73. Aktstudie für das Gemälde Opfer Abrahams in Berlin (Sammlung Garbaty)



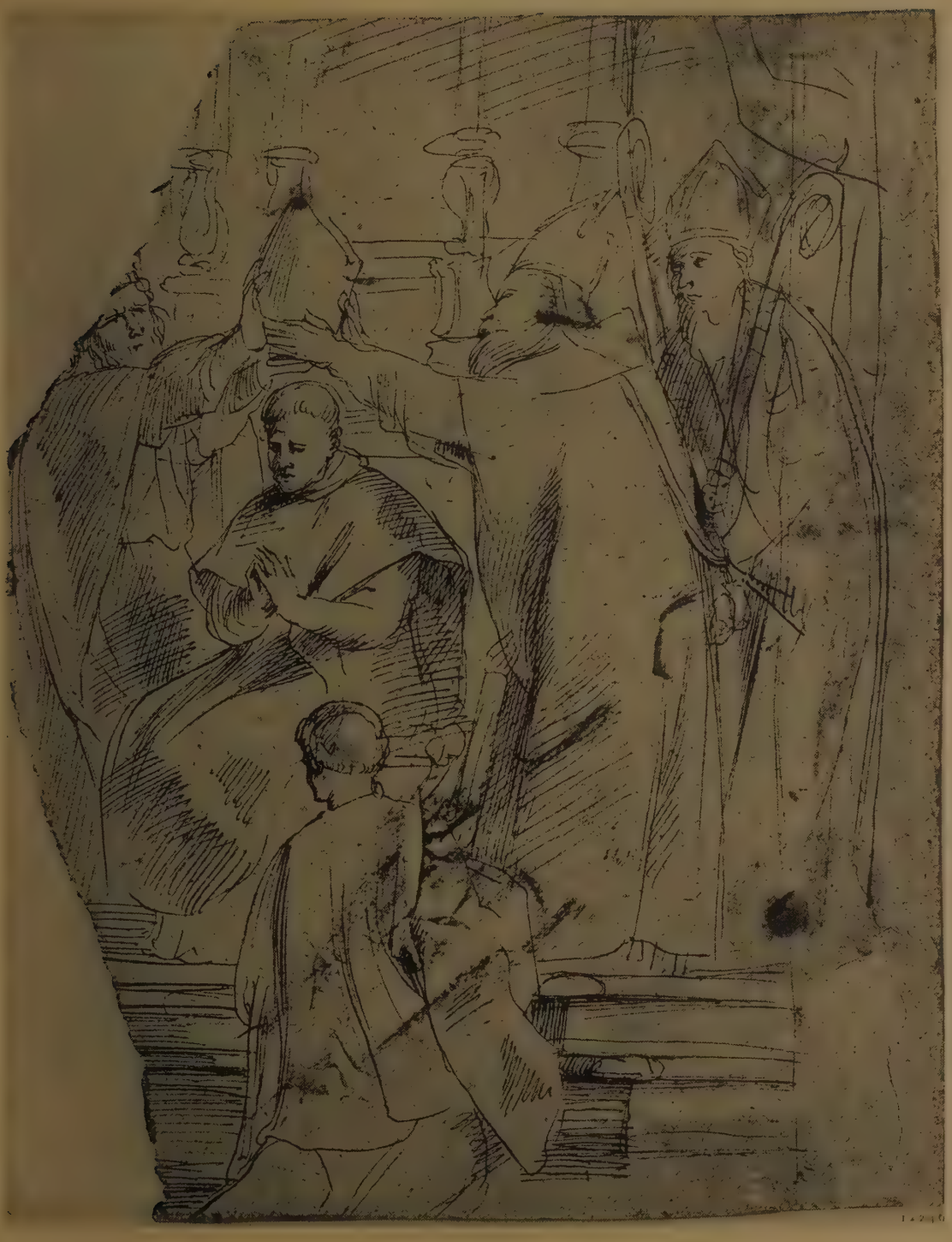
74. Studien für die Darbringung im Tempel
(Flügel der Antwerpener Kreuzabnahme)



75. Entwürfe zur Heimsuchung Mariae (Flügel der Antwerpener Kreuzabnahme)

76. Die Geburt Mariae

77. Die Weihe eines Bischofs



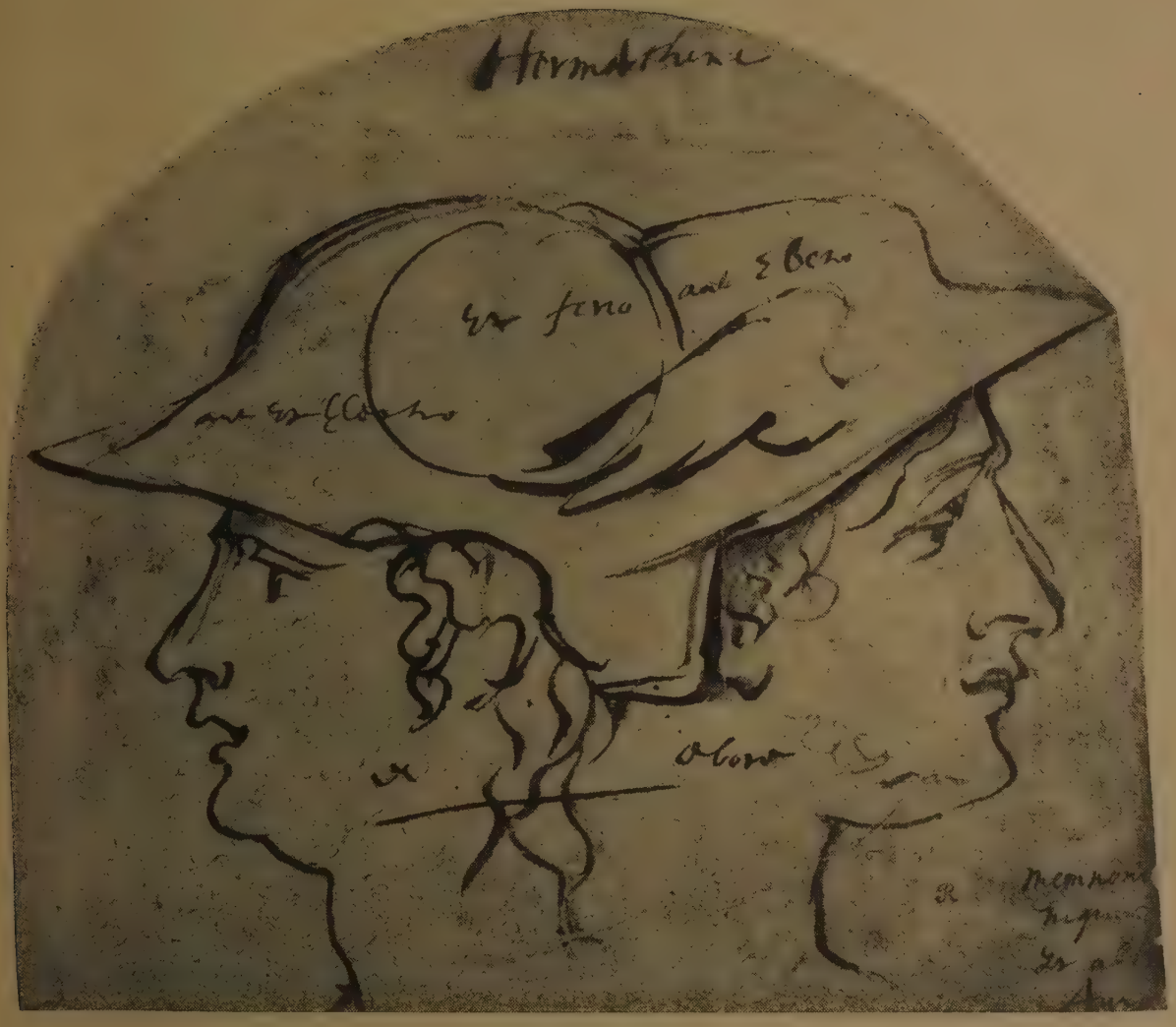
78. Die Weihe eines Bischofs

79. Kompositionsentwurf zum Gemälde des heiligen Franz in Köln

80. Bildnis Justus Lipsius für seine Ausgabe von Senecas Werken

81. Cupido und Psyche

82. Silen und Satyr

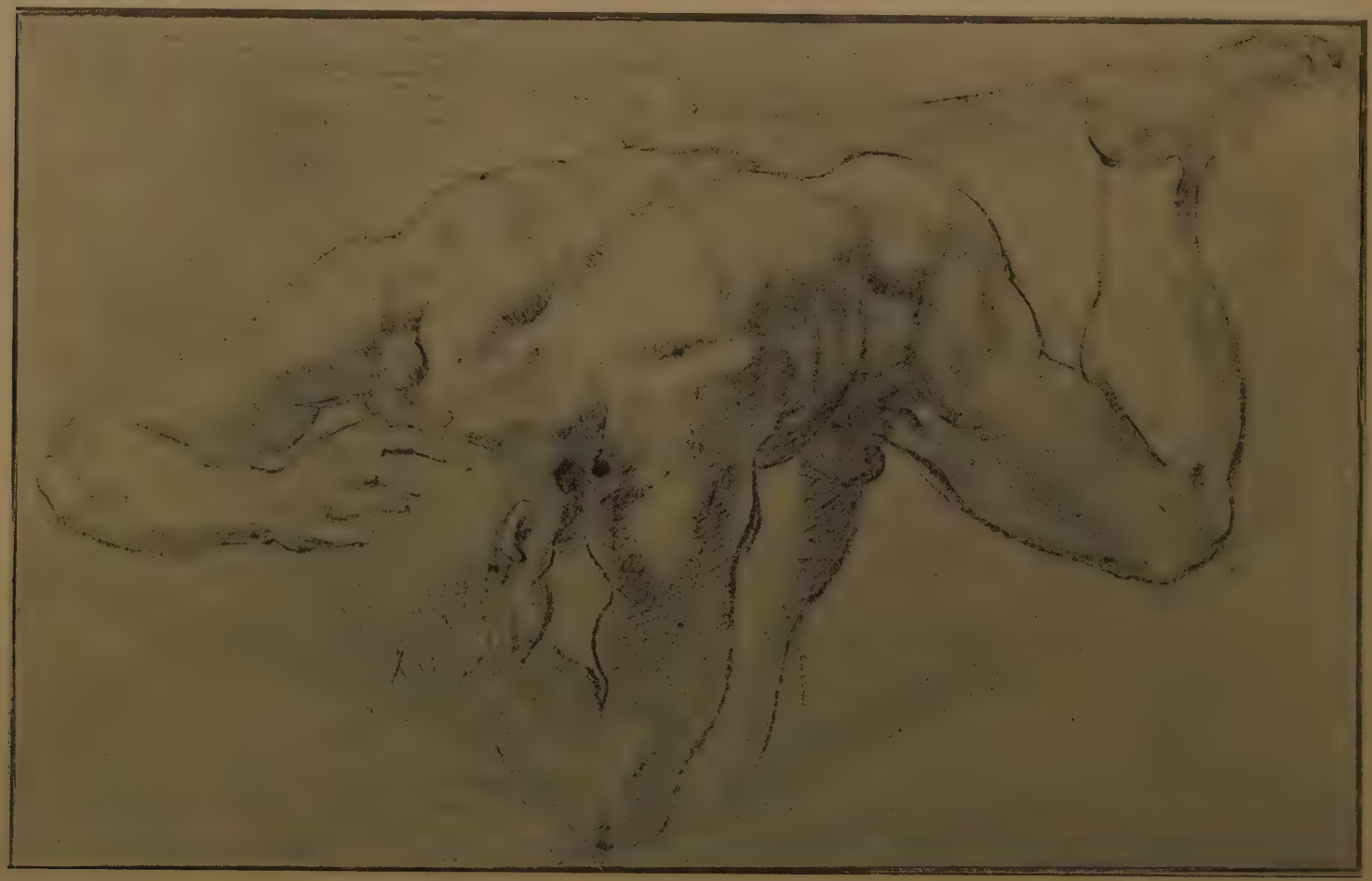


83. Hermathene

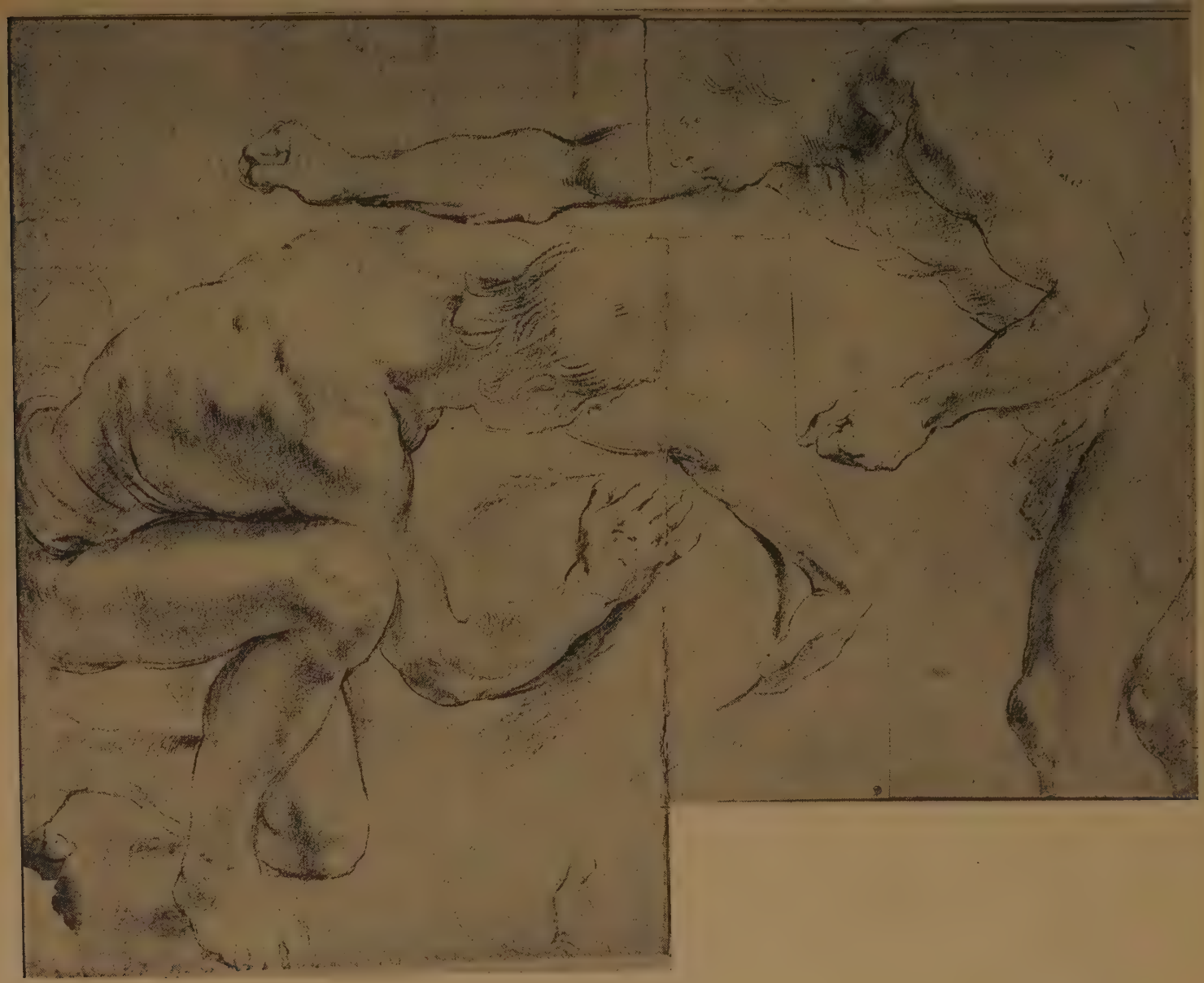
84. Die Großmut des Scipio Africanus

92. Aktstudie für das Gemälde Abraham und Melchisedek in Caen

91. Figurenstudie zur Löwenjagd in München



90. Aktstudie für einen Verdammten aus dem Großen Jüngsten Gericht in München



89. Aktstudien für die Marter des heiligen Laurentius in München

88. Aktstudie für das Gemälde Hiob von Dämonen gequält

87. Aktstudie für einen Christus am Kreuz

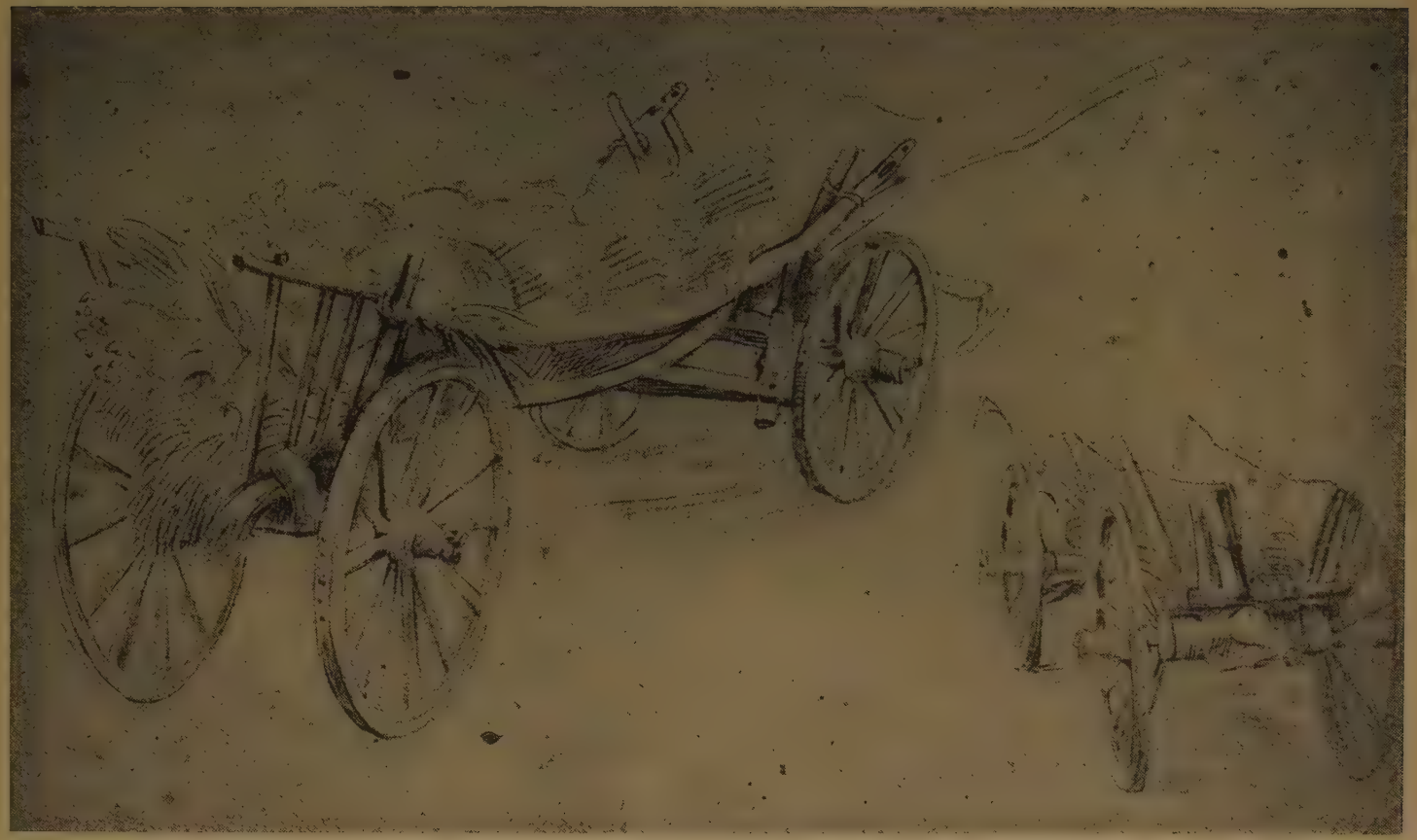
86. Studie für das Christuskind der heiligen Familie in London (Wallace-Collection)

85. Die Niederlage Sanheribs

93. Teilstudie für das Gemälde Der verlorene Sohn in Antwerpen

94. Naturstudie für das Gemälde Der verlorene Sohn in Antwerpen

Copyright of the Duke of Devonshire



95. Leiterwagen und Karren

96. Aktstudie für das Gemälde Amor und Psyche

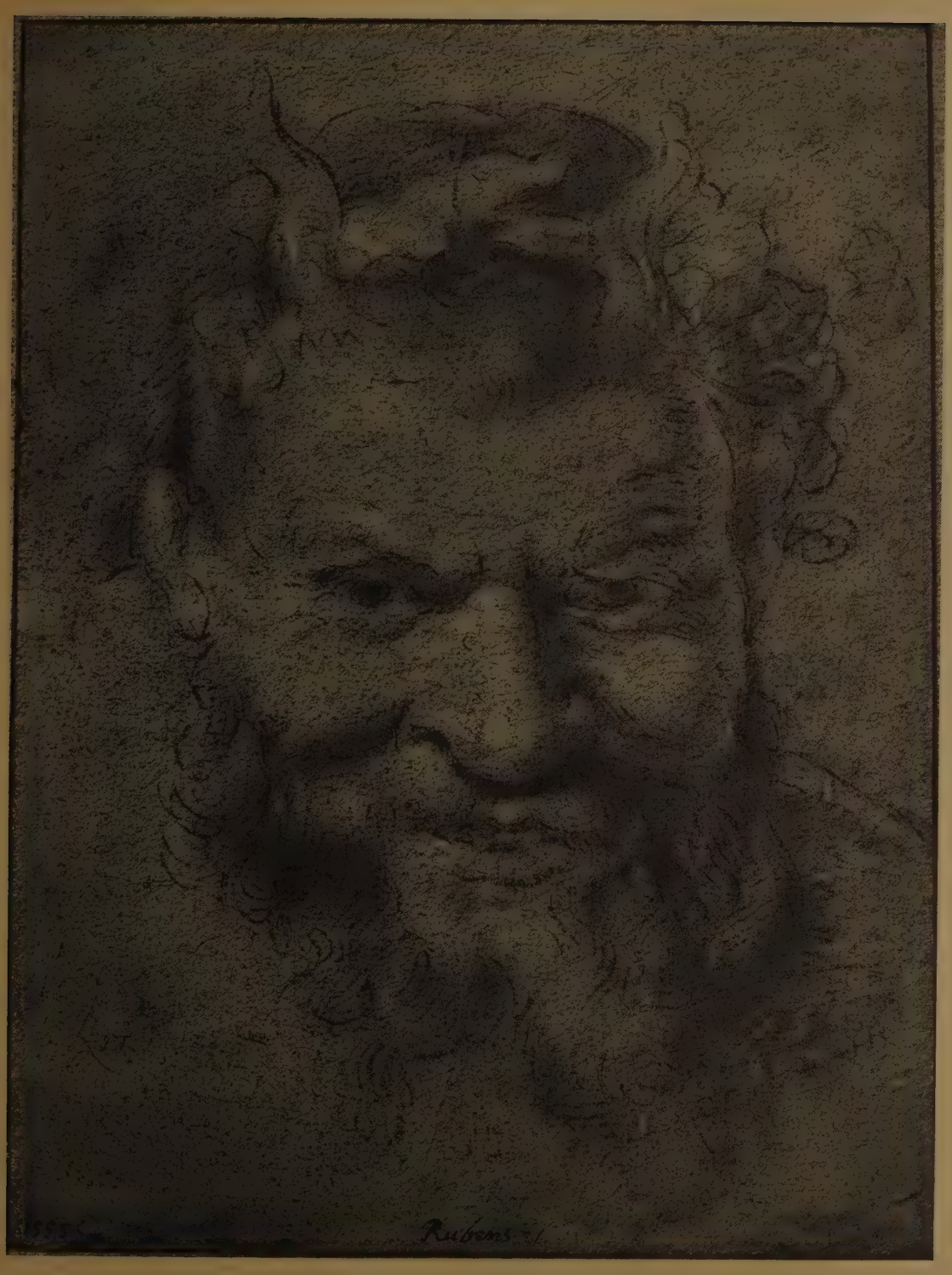
97. Aktstudie zu dem Gemälde Daniel in der Löwengrube
Sammlung des Herzogs von Hamilton

98. Naturstudie eines Löwen für das Gemälde Daniel in der Löwengrube
Sammlung des Herzogs von Hamilton

99. Naturstudie einer Löwin für das Gemälde Daniel in der Löwengrube. Sammlung des Herzogs von Hamilton

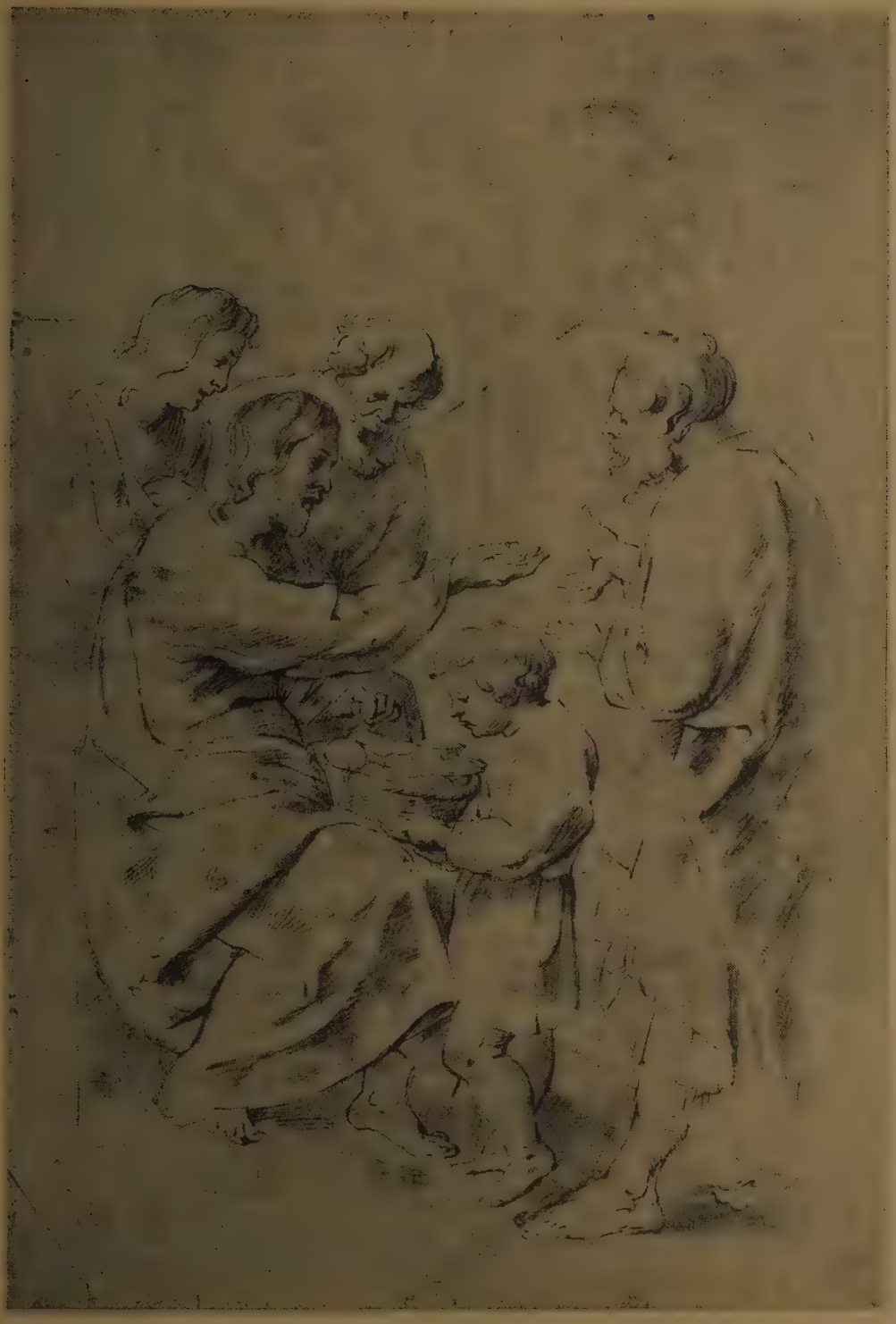
116043

100. Büste Julius Caesars, Vorzeichnung für den Kupferstich



101. Kopf eines Satyrs zum Gemälde in München

102. Titelbild zu Jacobus Biaeus, Numismata Imperatorum Romanorum

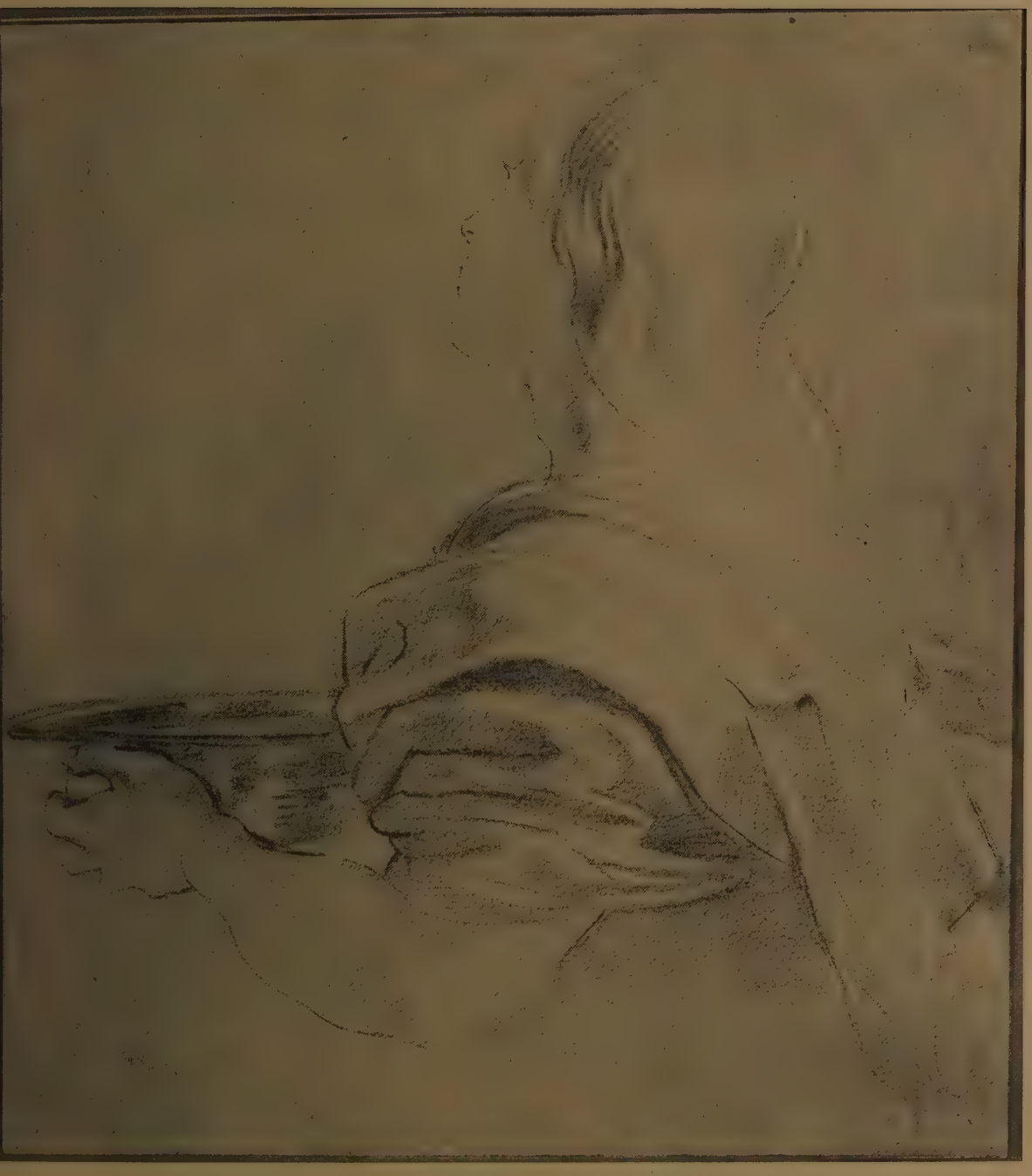


103. Jesus verteilt Brot und Fische

104. Teilstudie für das Gemälde Thomyris und Cyrus in Cotham House

105. Rubens' Sohn Albert

106. Studie für den Nikodemus der Grablegung
Ölskizze München



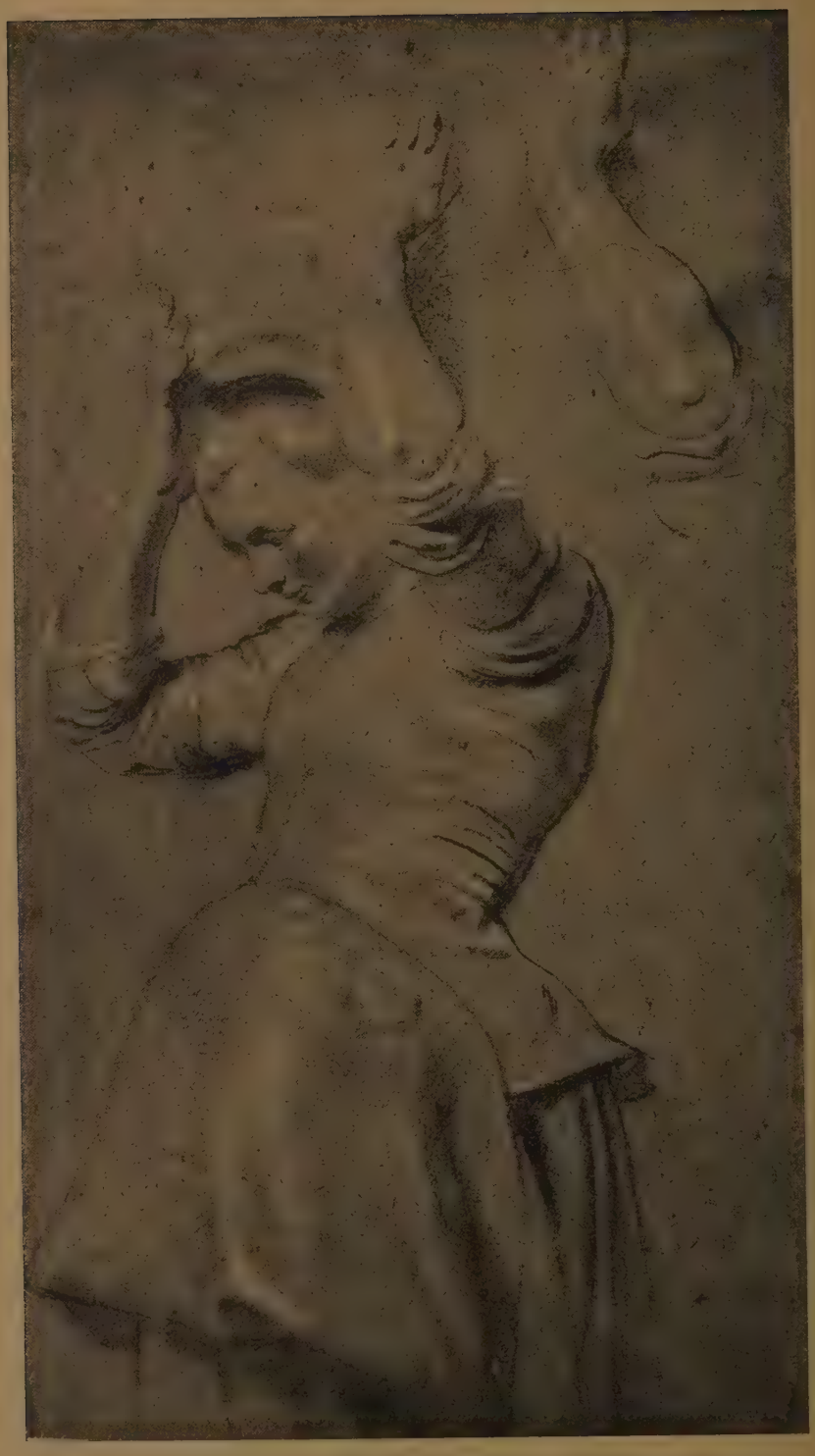
107. Studie für die Magdalena der Grablegung Christi
Ölskizze München

108. Studie für das Gemälde Achilles unter den Töchtern des Lykomedes in Madrid

109. Sitzender Greis, Studie

110. Studie zum heiligen Joseph der Anbetung der Hirten in Marseille

111. Studie zur Anbetung der Hirten in Marseille



112. Studien zur Anbetung der Hirten in Marseille

113. Studien zur Kommunion des heiligen Franz in Antwerpen

Copyright of the Duke of Devonshire

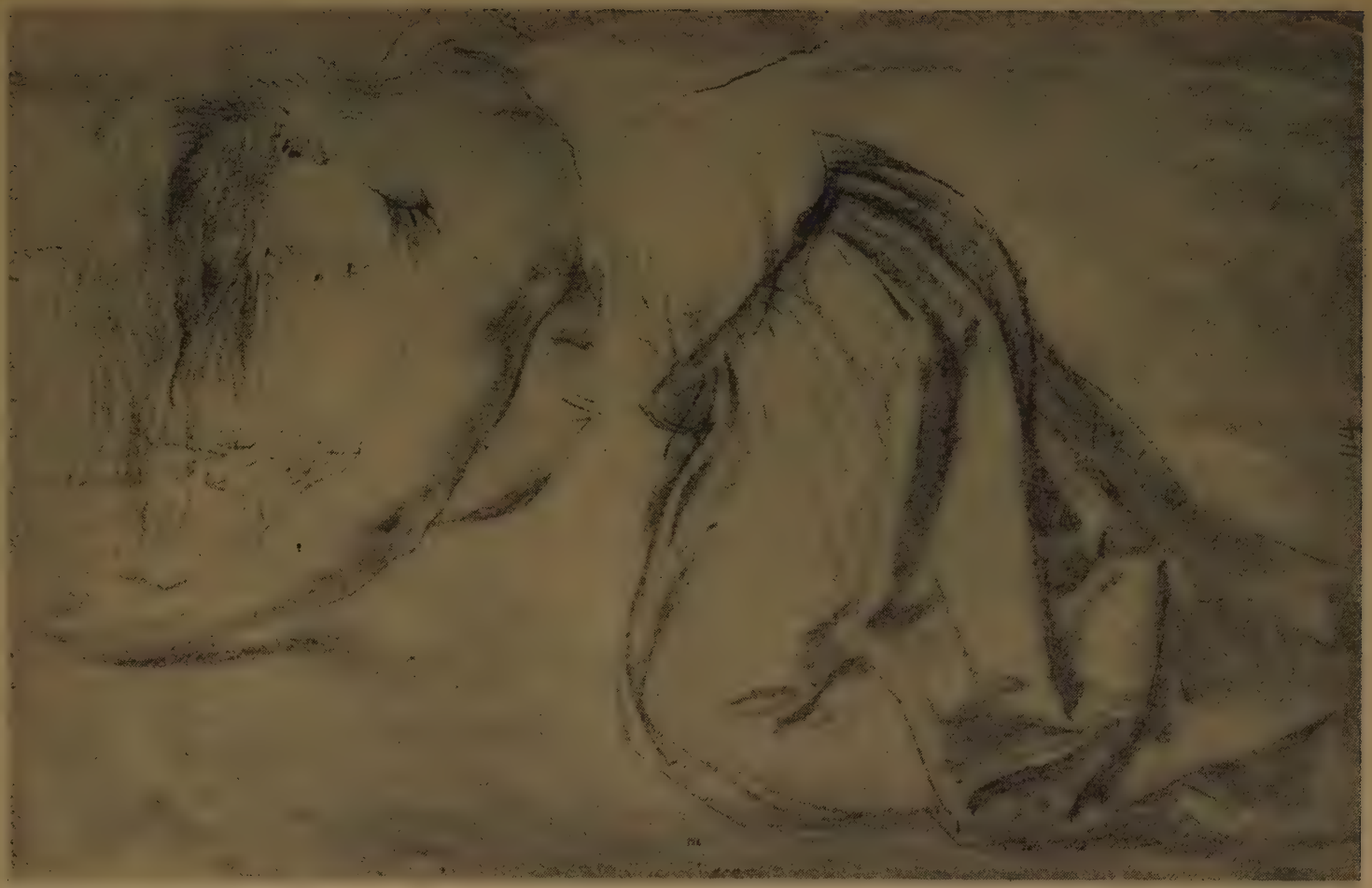
114. Studie für die Anbetung der Hirten in Rouen

115. Aktstudie zum Kleinen Jüngsten Gericht in München

116. Rubens' Sohn Nikolaus

117. Rubens' Sohn Albert (von fremder Hand überarbeitet)

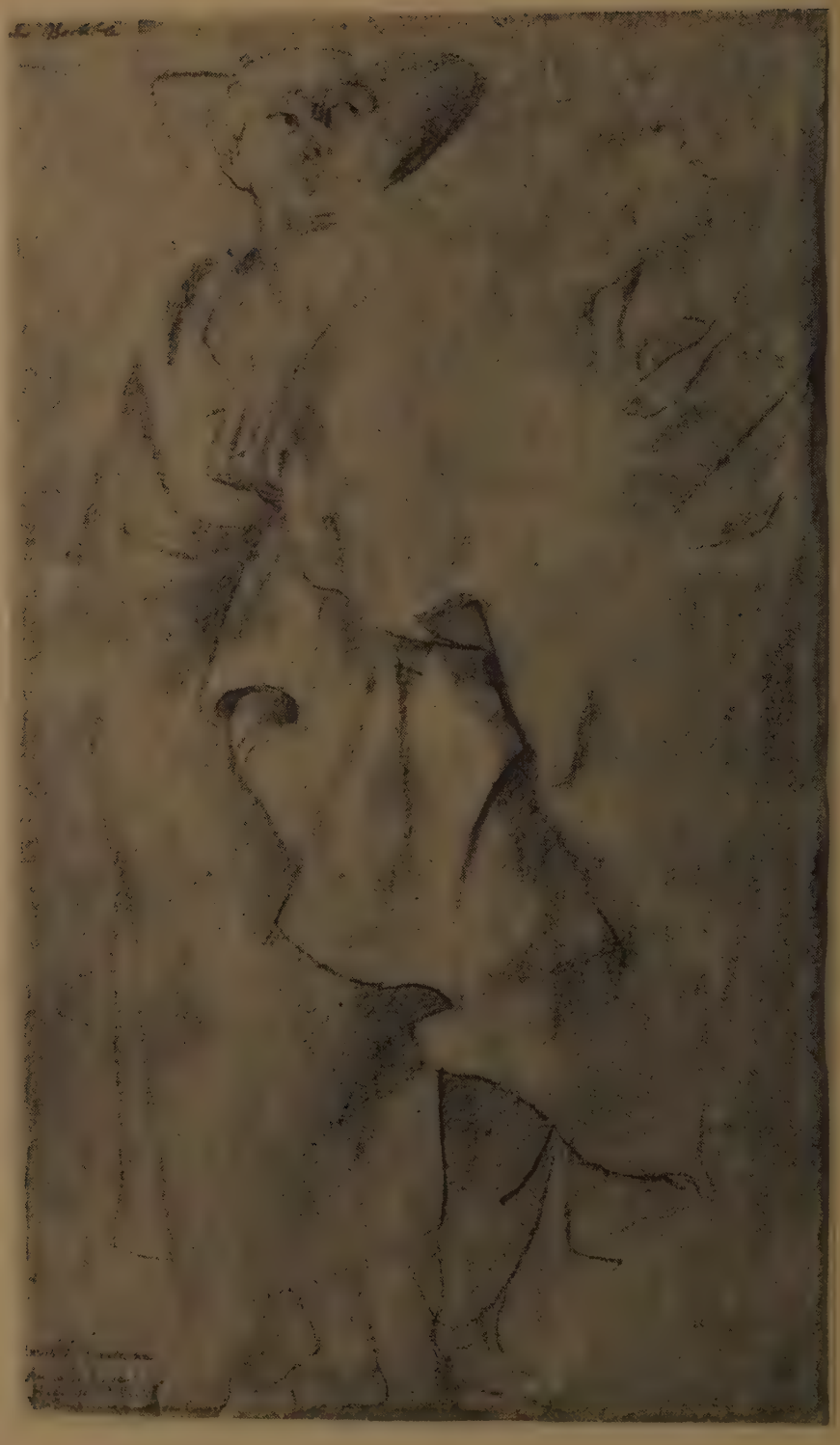
118. Rubens' Sohn Albert (von fremder Hand überarbeitet)



119. Studie zur Magdalena der Beweinung Christi in Brüssel

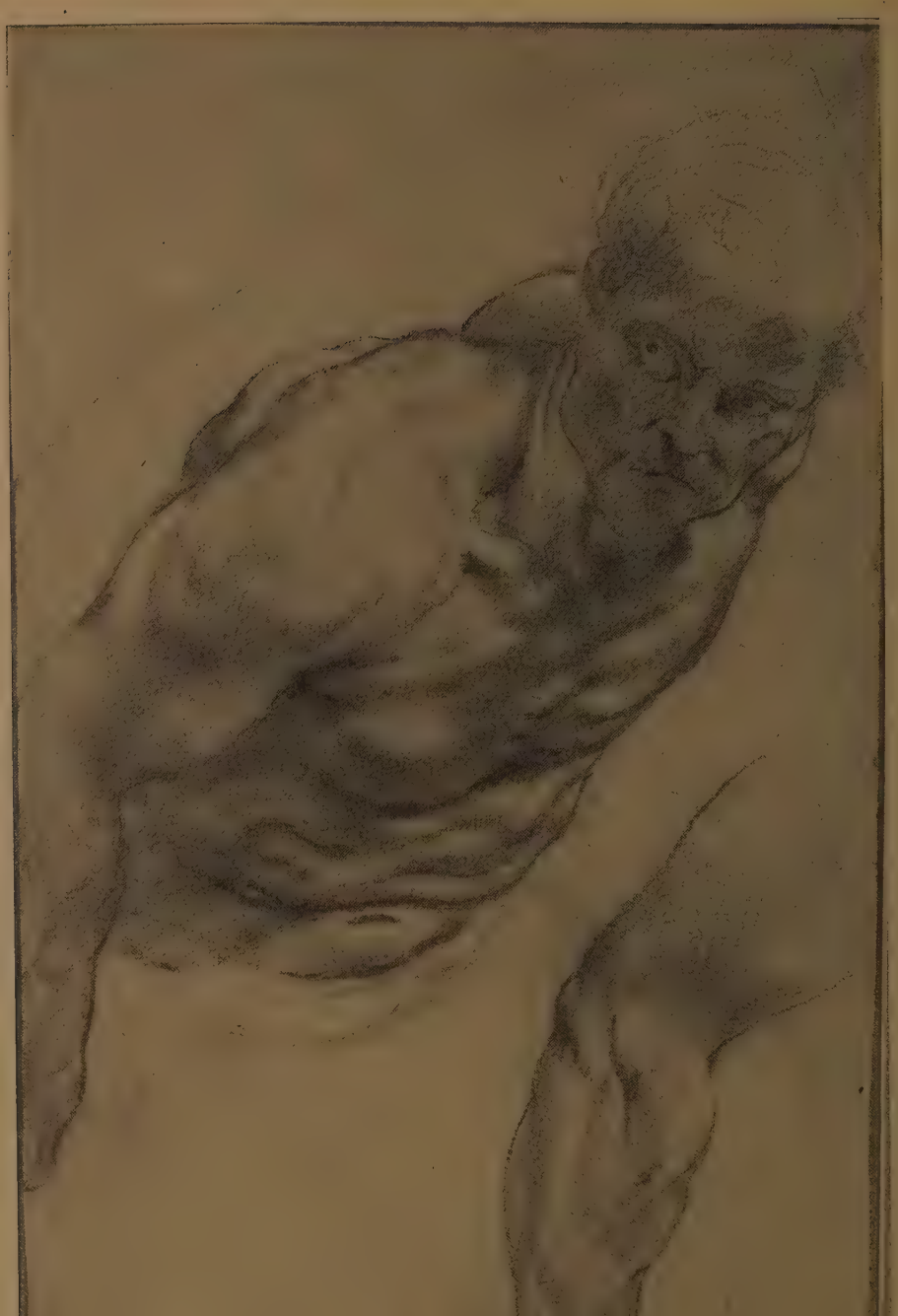
120. Studie zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien

121. Studien zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien

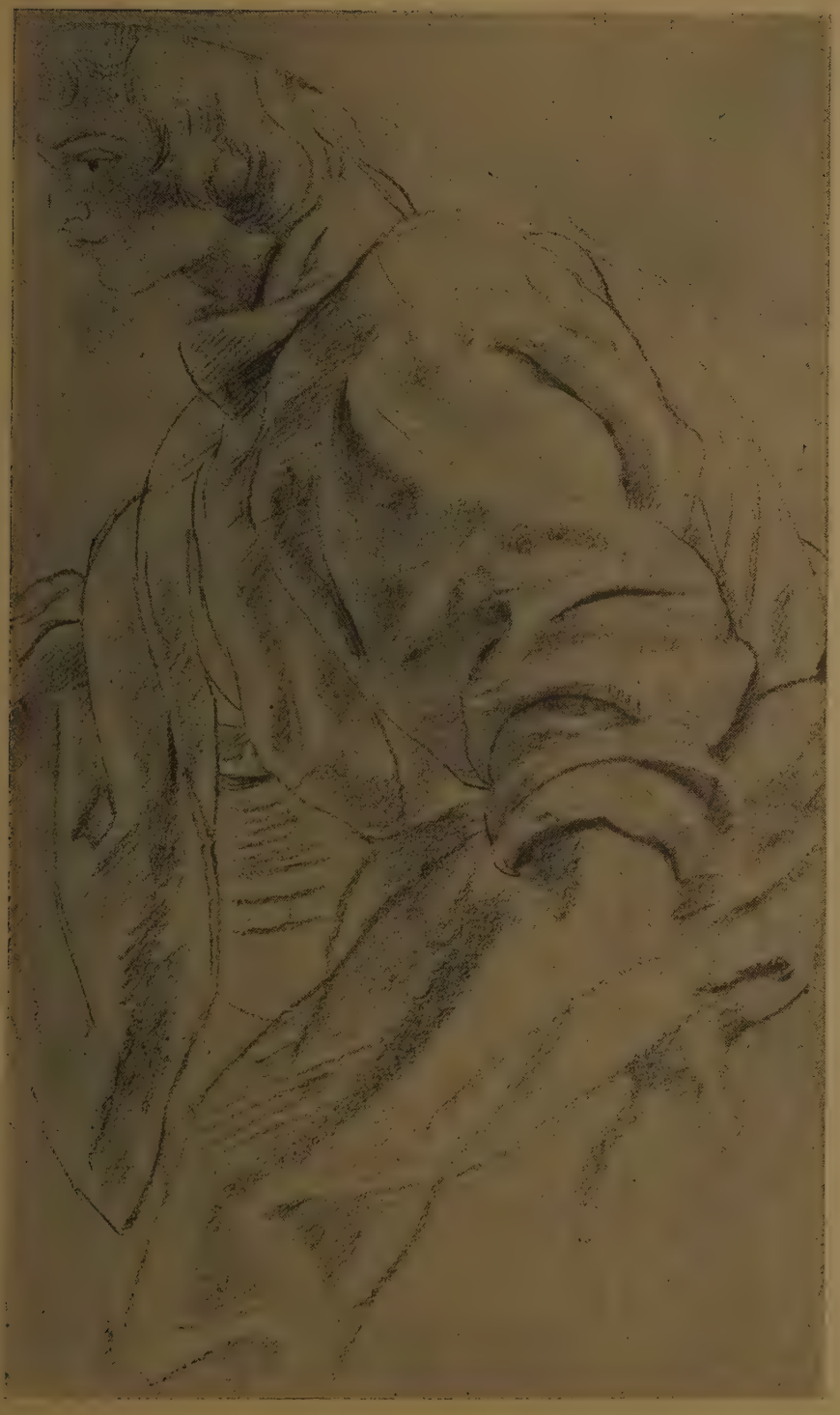


122. Studien zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien

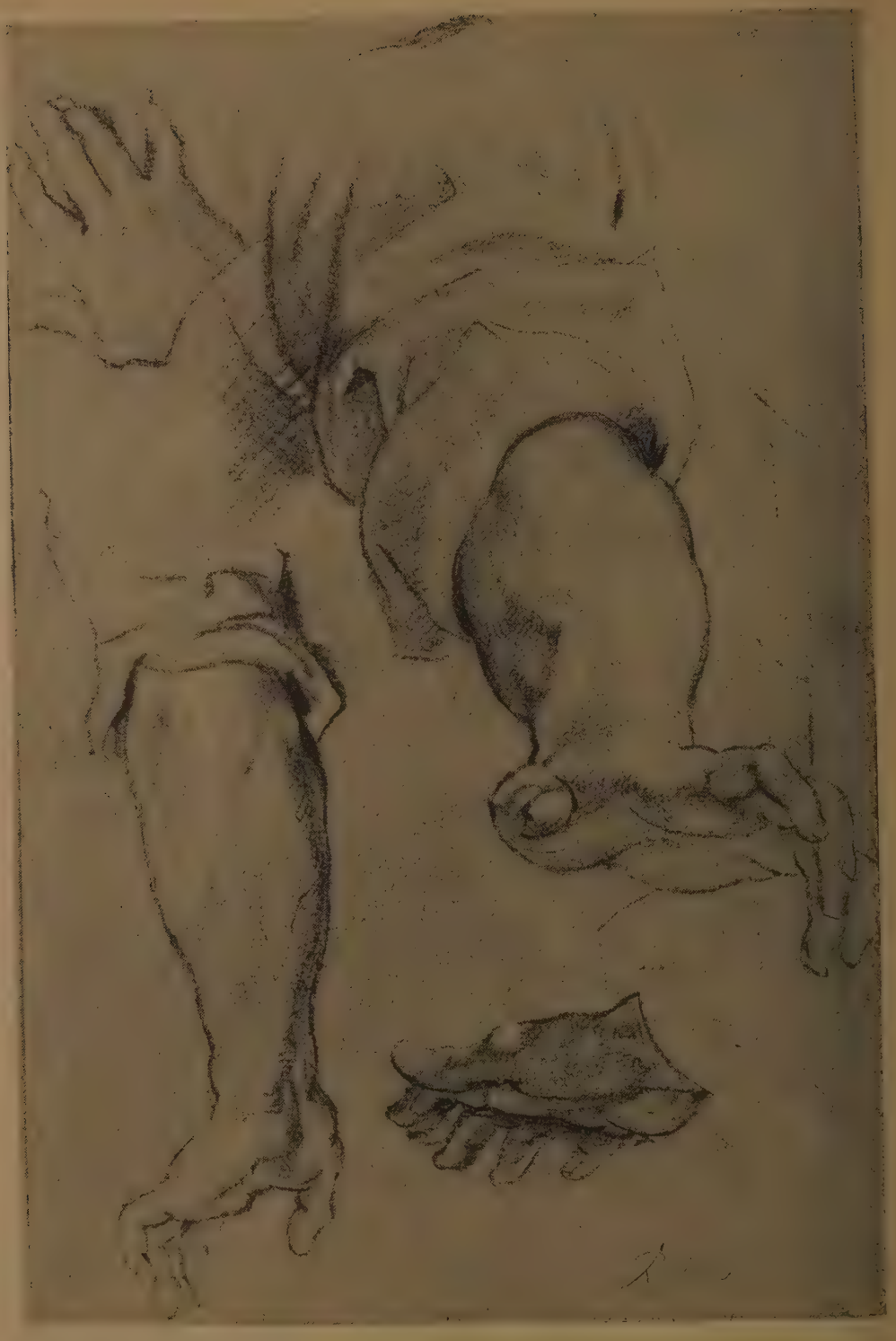
123. Studie zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien



124. Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien



125. Studie zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien



126. Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien

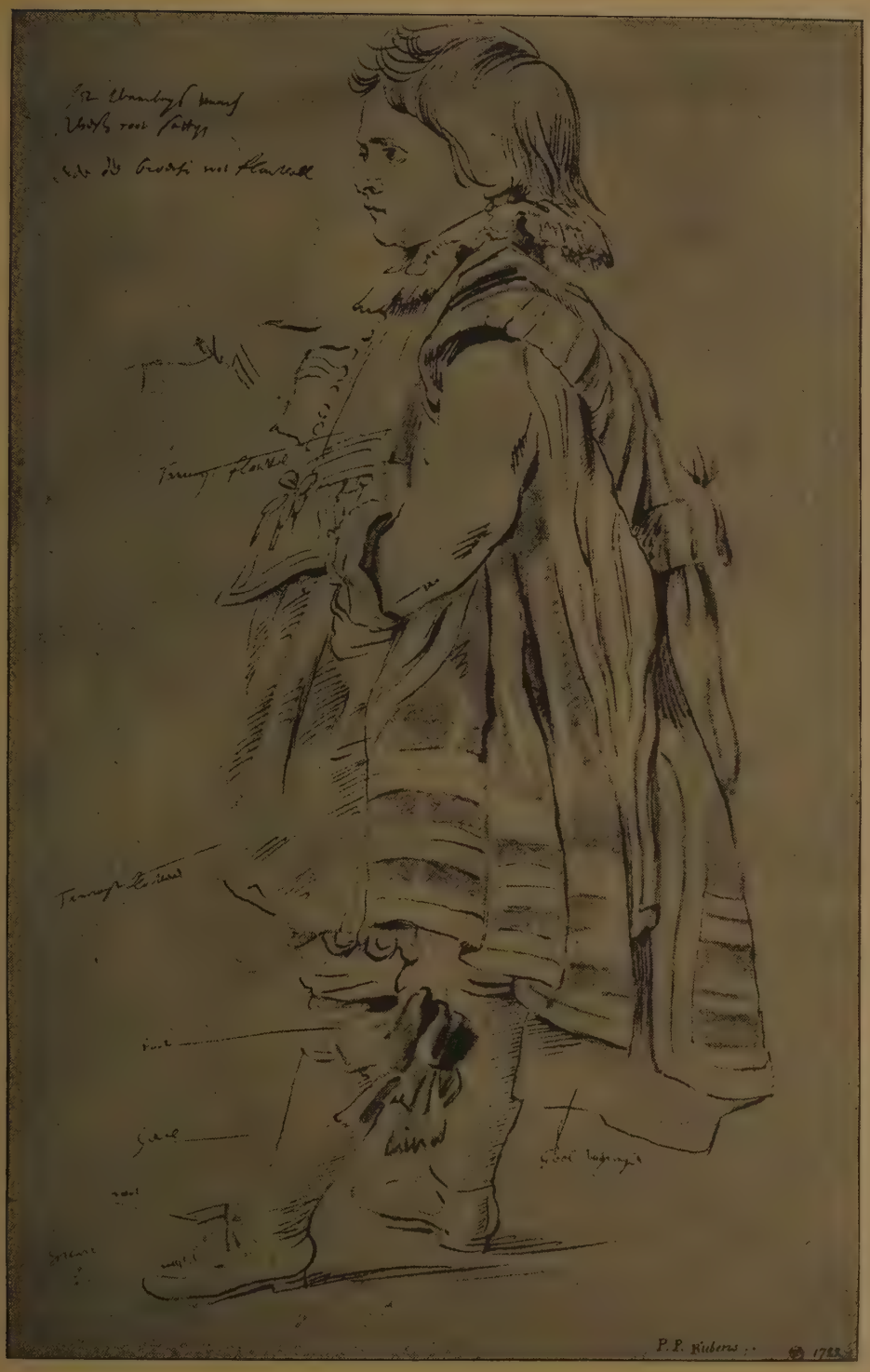
127. Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien

129. Entwurf für den plastischen Deckenschmuck der Marienkapelle in der Antwerpener Jesuitenkirche

130. Entwurf für die Umrahmung eines Altarbildes

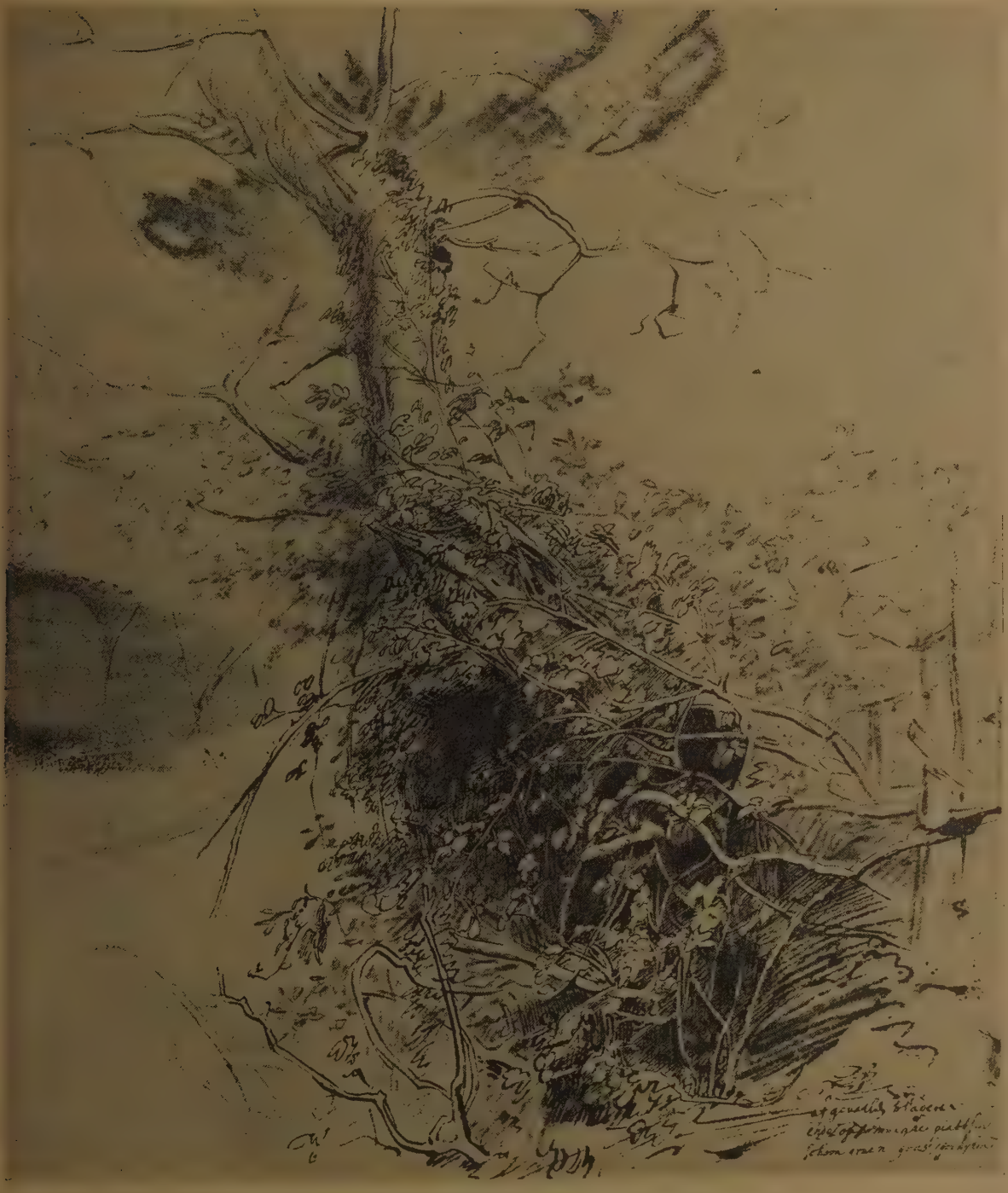
131. Genius mit Wappenschild

132. Leuchtertragender Engel



133. Ein Zwerg, Kostümstudie zu dem Gemälde Graf Arundel und seine Gemahlin in München

134. Landschaftsstudie zum Gemälde der Wildschweinsjagd in Dresden



135. Naturstudie eines Baumes mit Gestrüpp

Copyright of the Duke of Devonshire

136. Studie zur Landschaft mit den Kühen in München

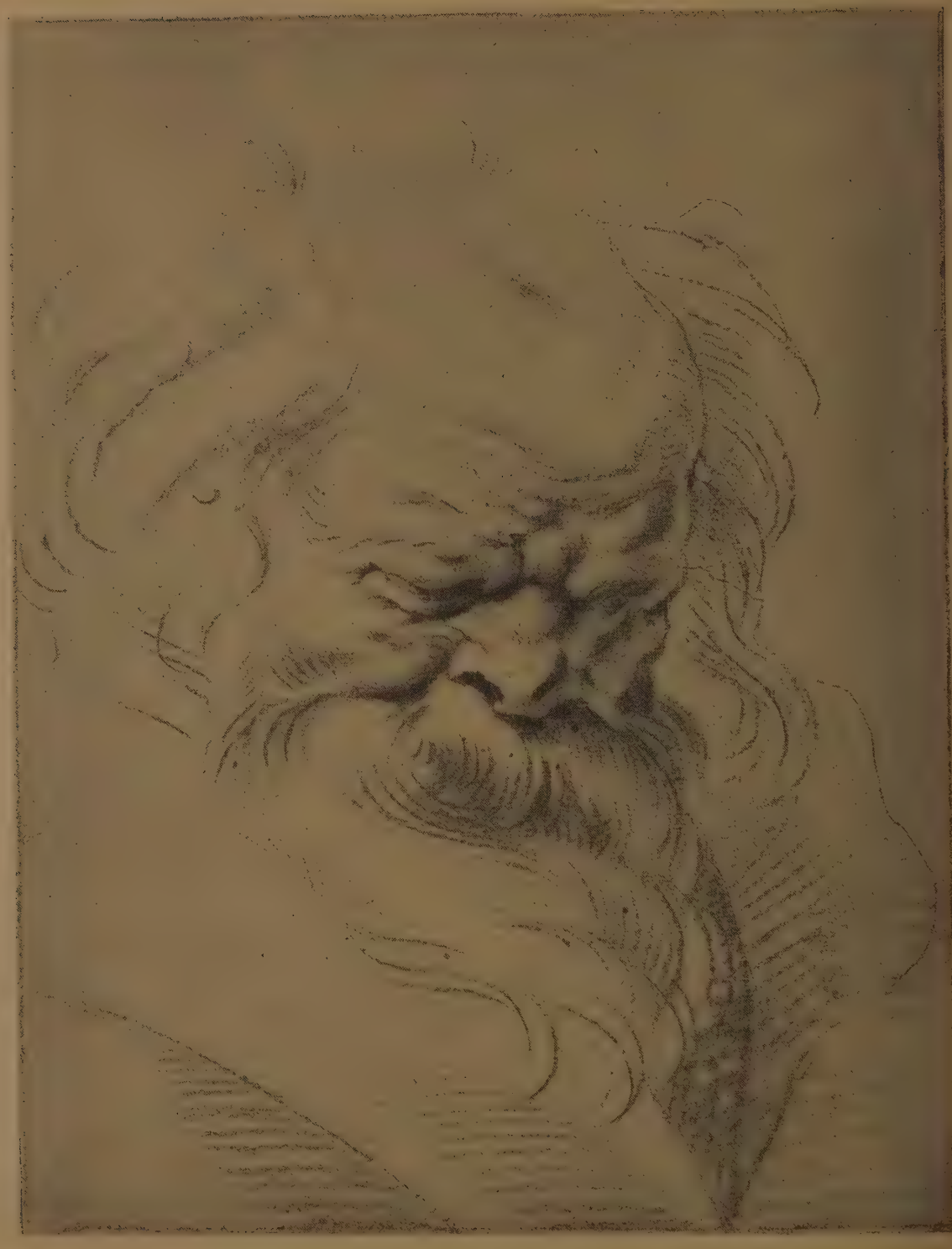
137. Landschaftsstudie

138. Studie zu dem Gemälde Der Meierhof in London, Buckinghampalace

139. Pferdestudien

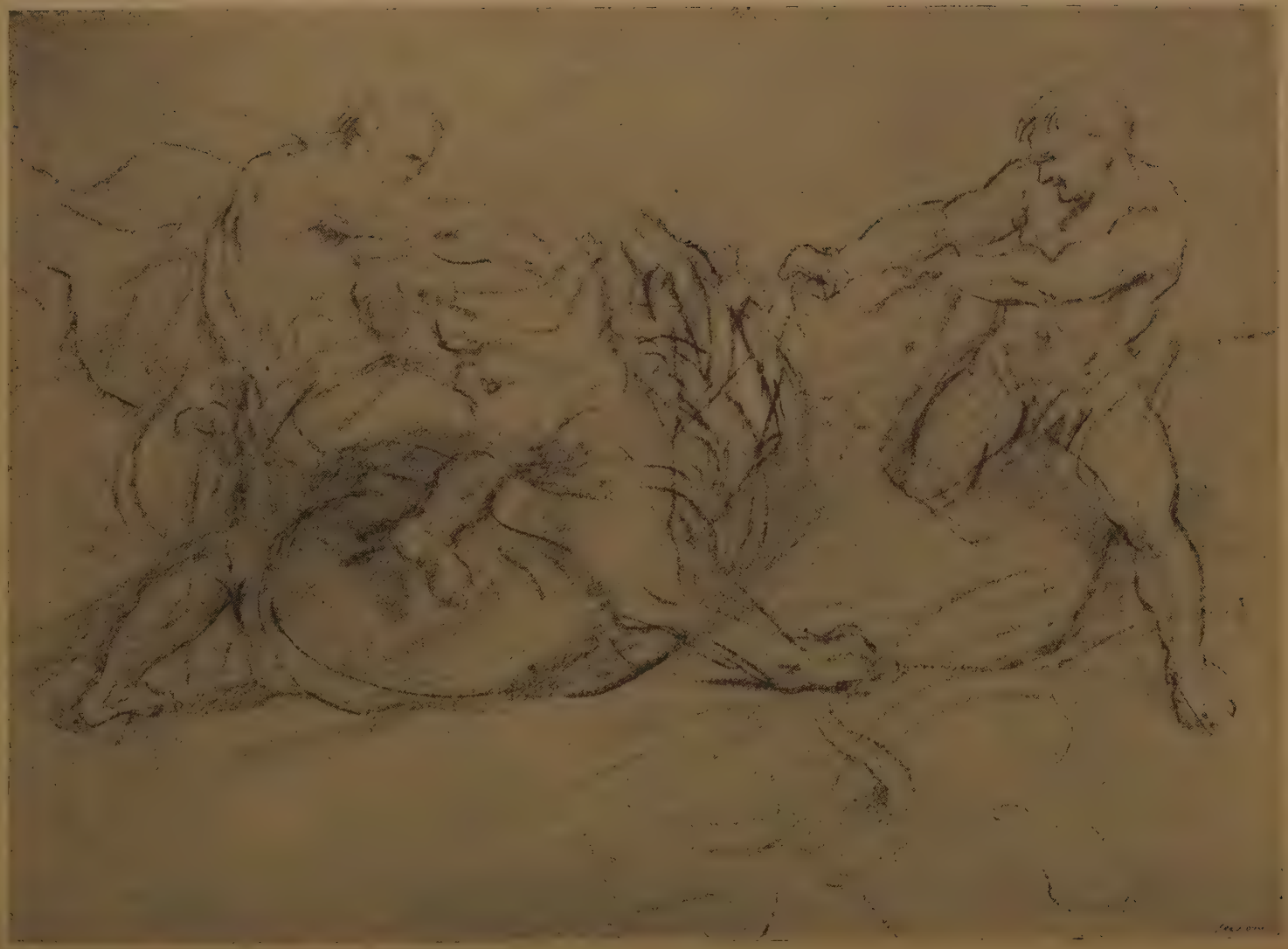
140. Christus am Kreuz als Sieger über Tod und Sünde

141. Studie zum Engelsturz in München

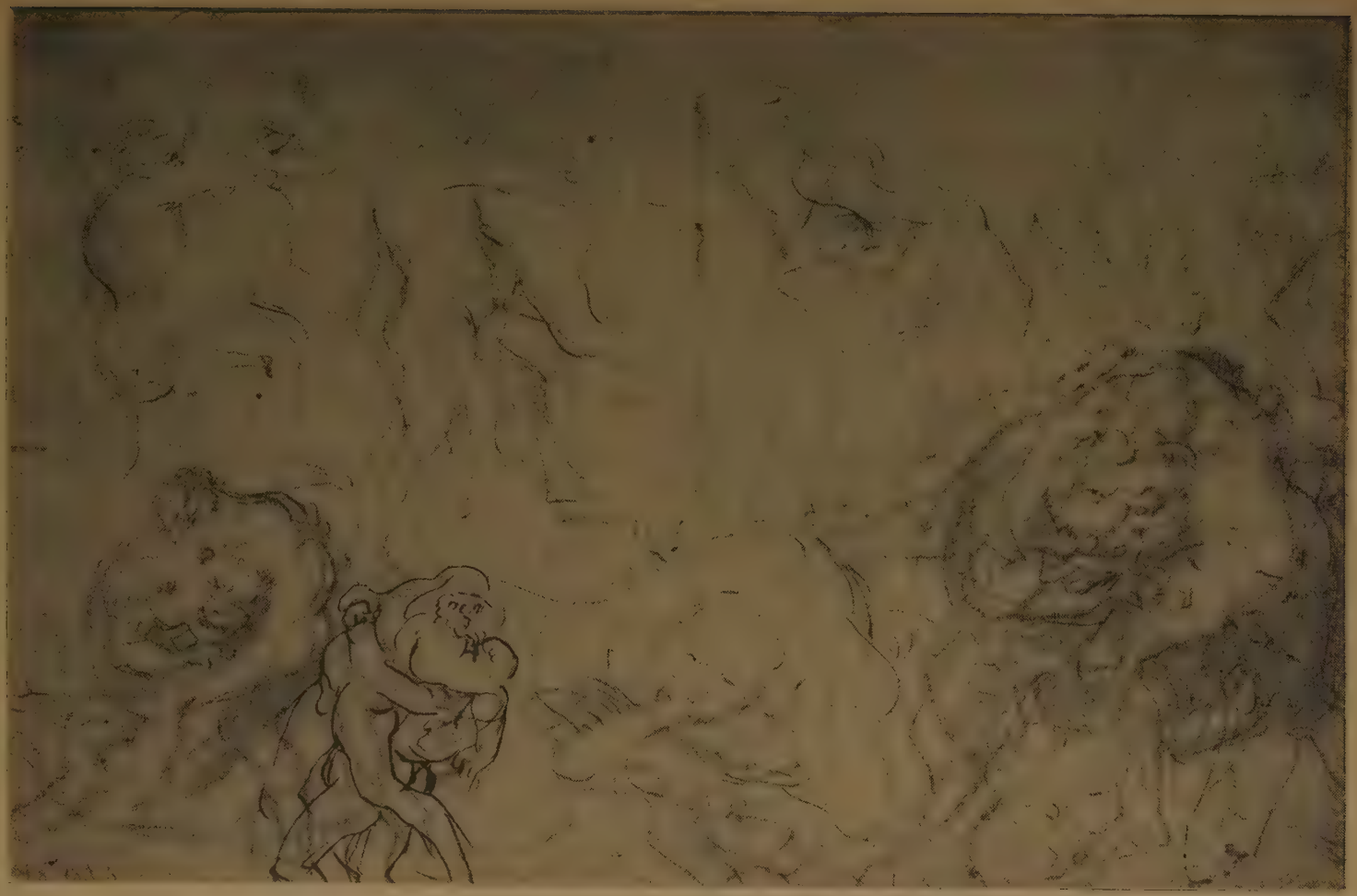


142. Studie zur Anbetung der Könige in Antwerpen

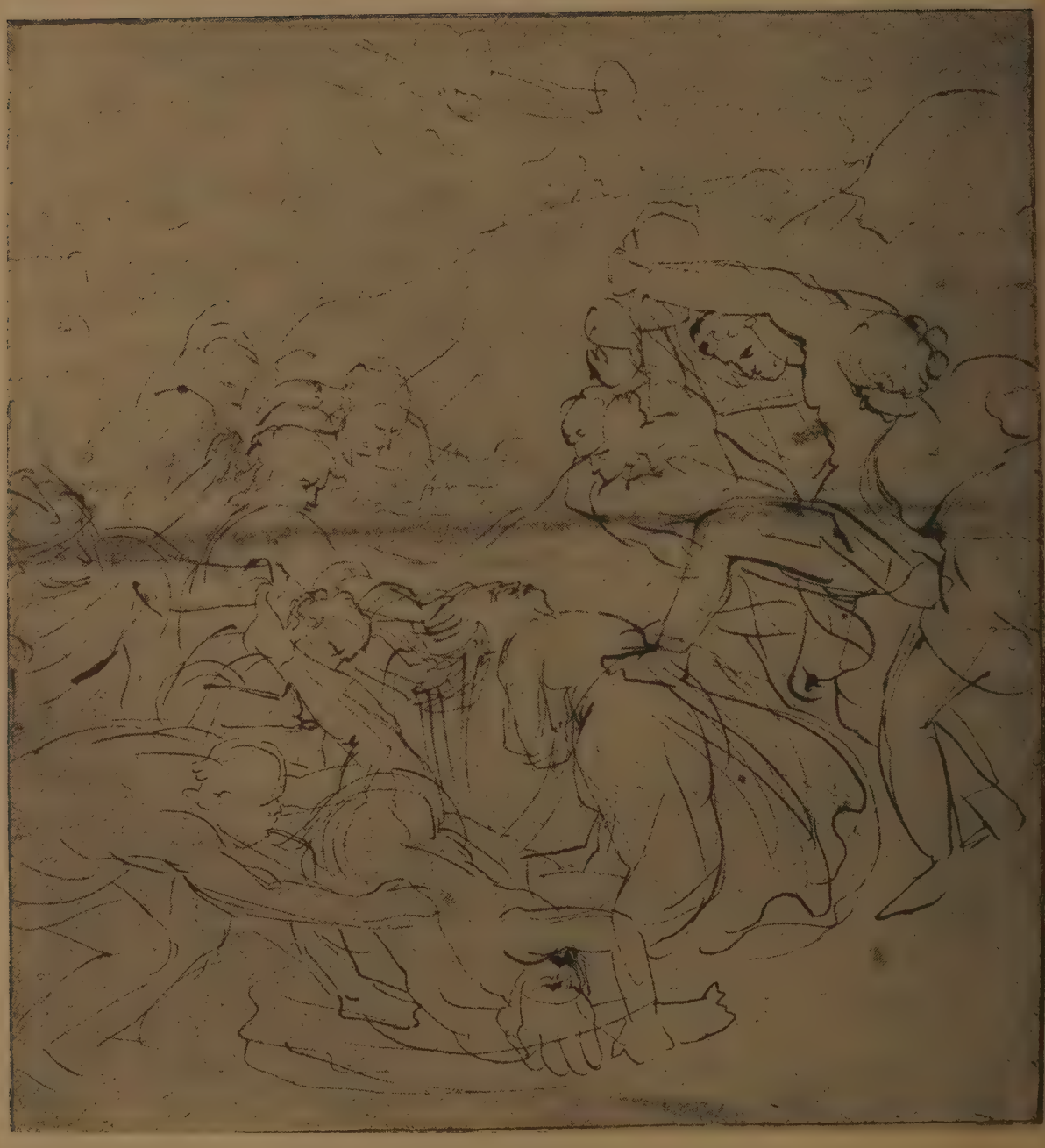
143. Studie zur Marter der heiligen Katharina in Lille



144. Simson mit dem Löwen



145. Bewegungsstudien zu Taten des Herkules



146. Die Marter der heiligen Katharina

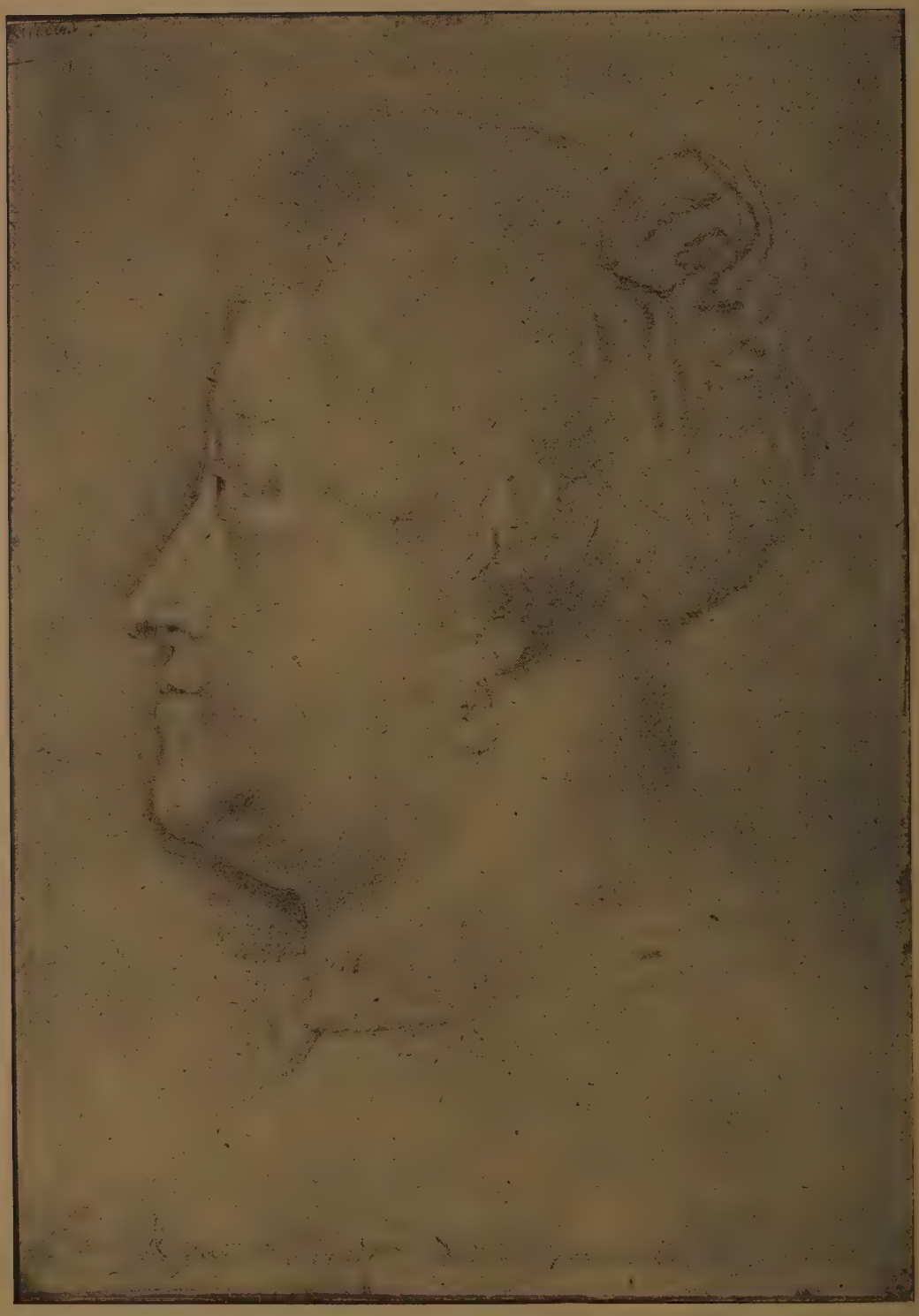
147. Die Großjährigkeit Ludwigs XIII., Entwurf zum Medici-Zyklus

148. Apotheose Heinrichs IV., Entwurf zum Medici-Zyklus

149. Die Aussöhnung, Entwurf zum Medici-Zyklus

150. Bildnisstudie der Maria von Medici zum Gemälde der glücklichen Regierung im Medici-Zyklus

151. Bildnisstudie der Maria von Medici zur Großjährigkeit Ludwigs XIII. im Medici-Zyklus

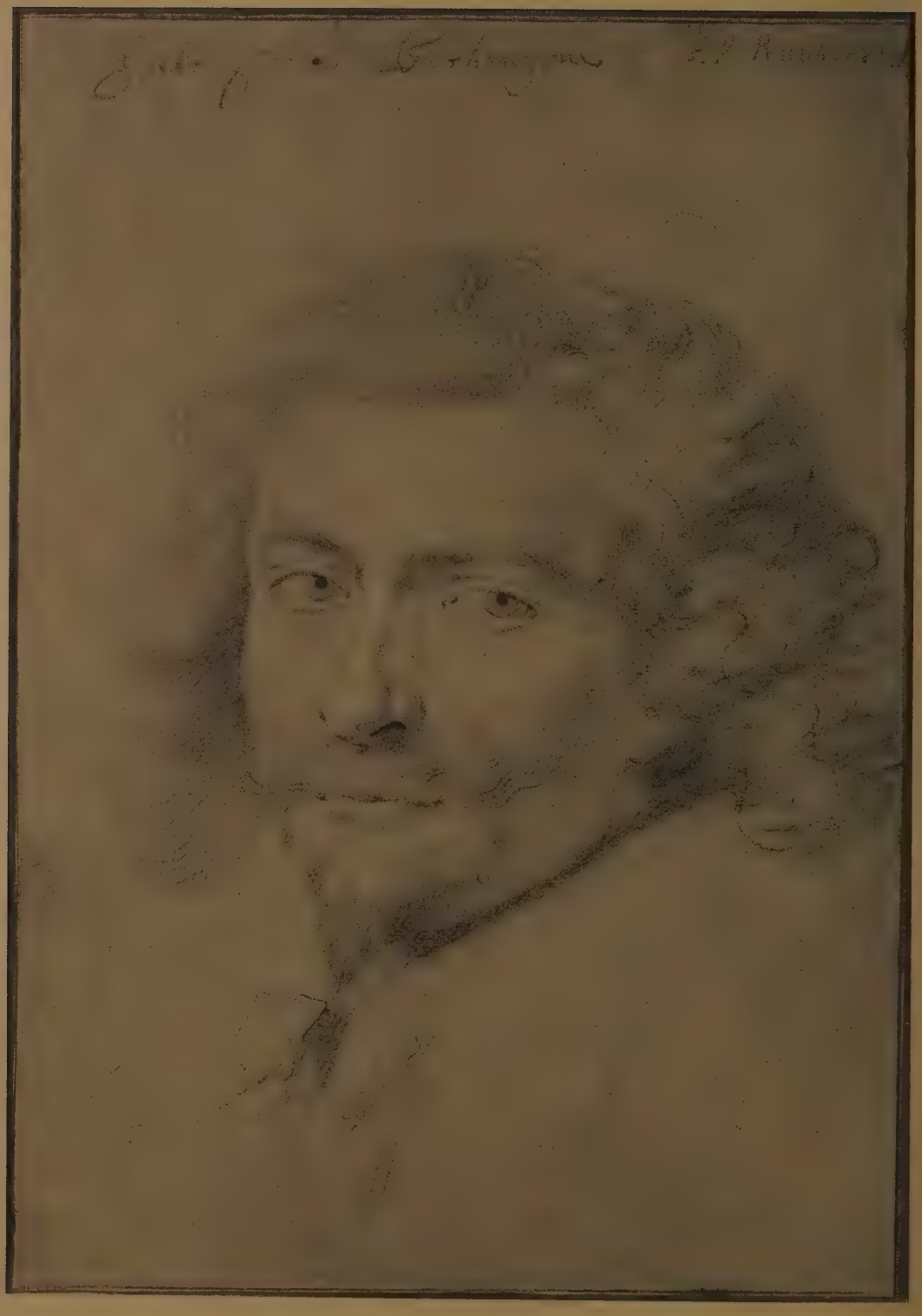


152. Bildnisstudie der Maria von Medici zum Friedensschluß im Medici-Zyklus

153. Studie zur Abundantia auf dem Gemälde der glücklichen Regierung im Medici-Zyklus

154. Die Vestalin Tuccia

155. Titelbild zu Franciscus Haraeus,
Annales Ducum Brabantiae

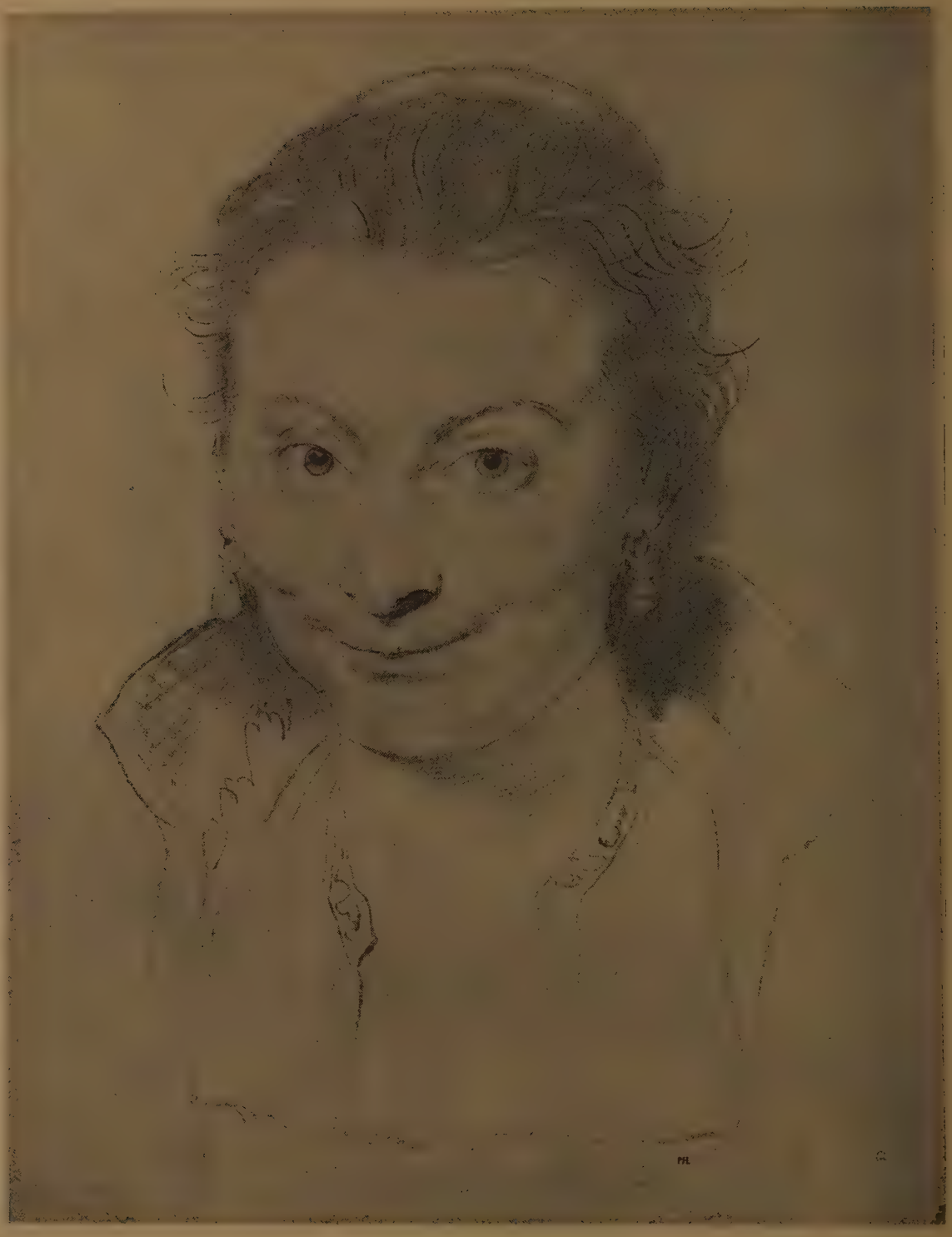


156. George Villiers, Herzog von Buckingham

157. Catherine Manners, Herzogin von Buckingham

158. Rubens' Sohn Albert (von fremder Hand überarbeitet)

159. Rubens' Sohn Nikolaus



160. Isabella Brant

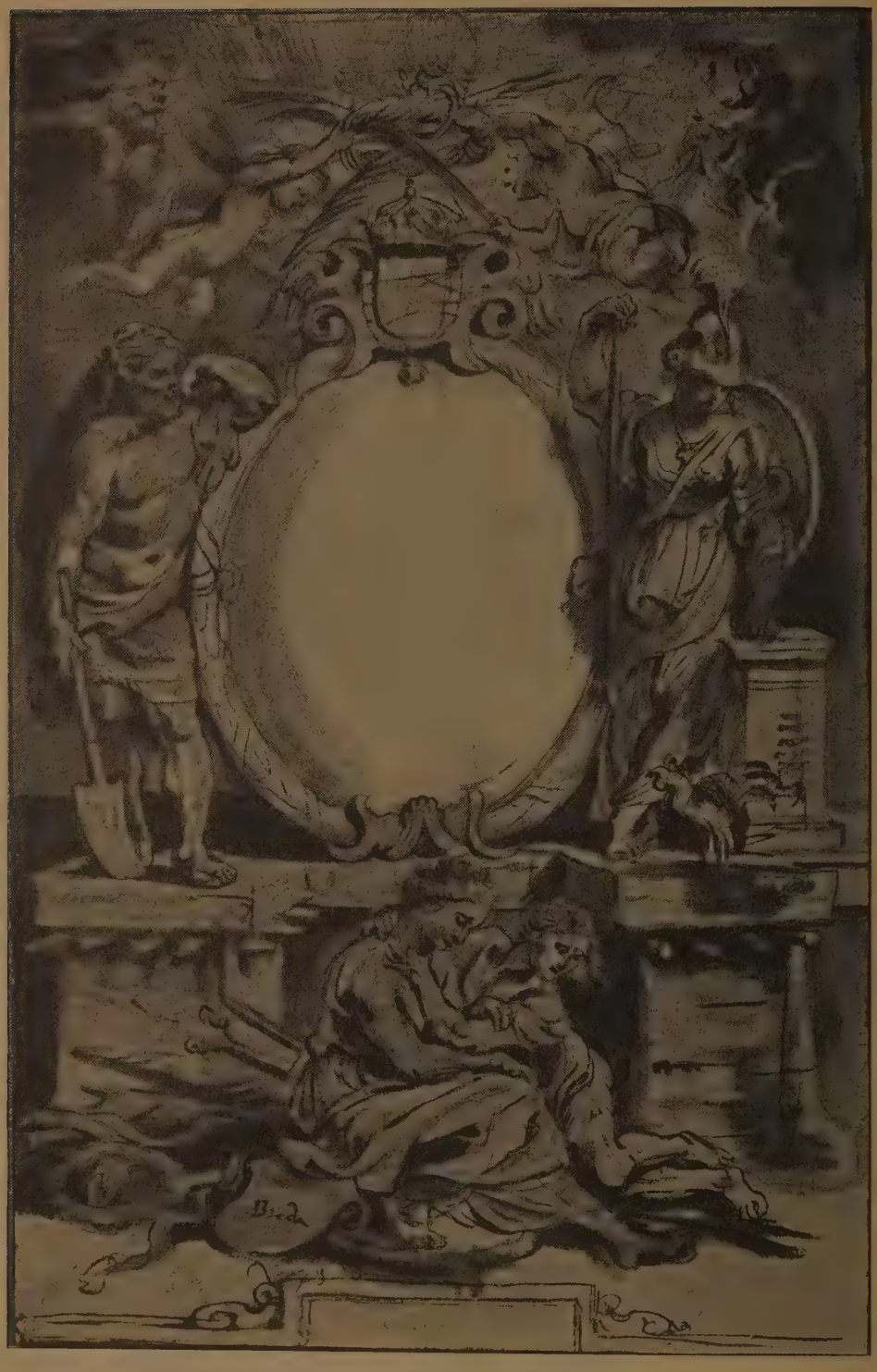
161. Susanne Fourment

162. Susanne Fourment

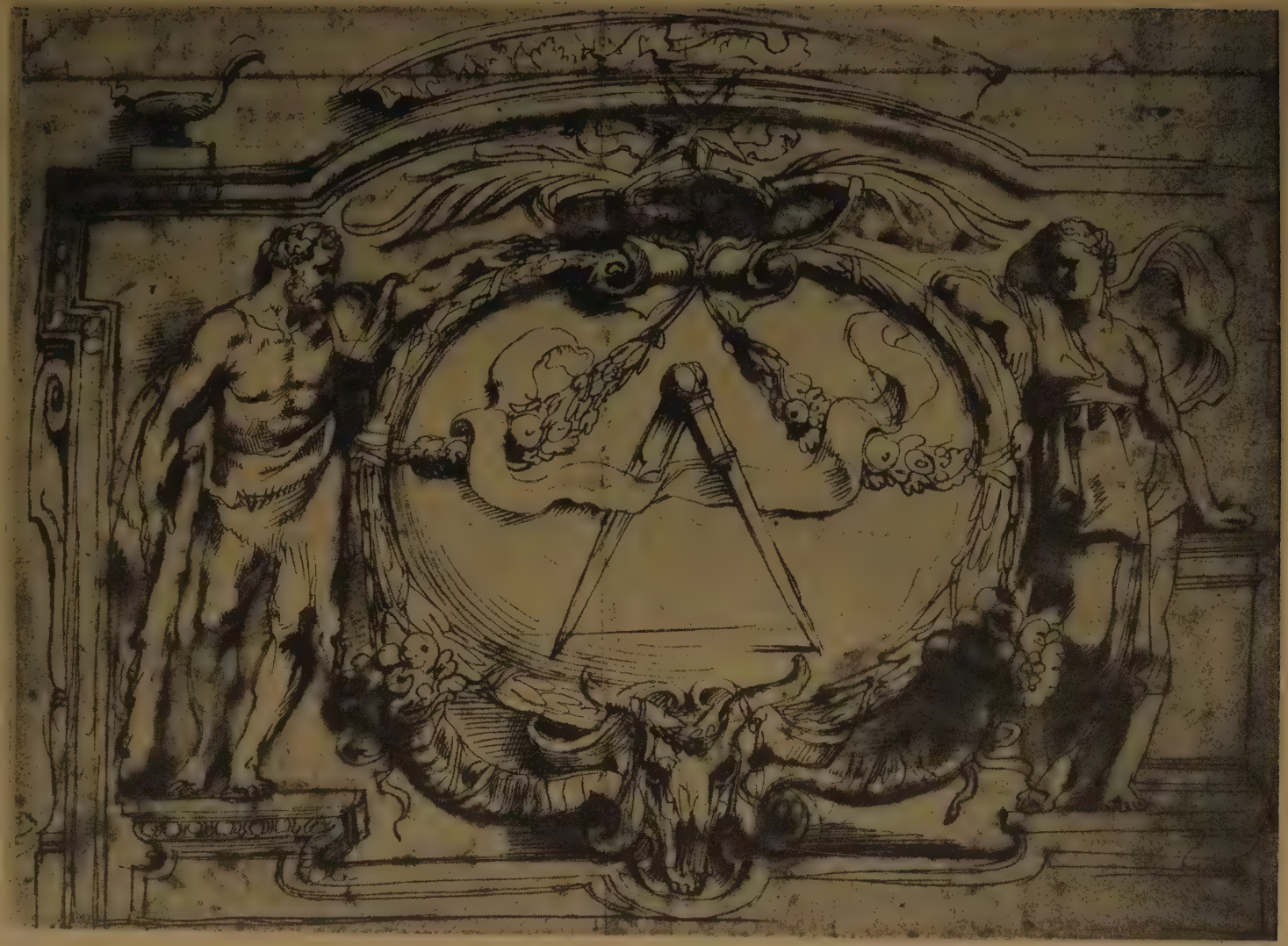
163. Rubens' Sohn Nikolaus

164. Don Diego Messia, Marquis von Leganès

165. Ehrendame der Infantin Isabella



166. Titelbild zu Hermannus Hugo, Obsidio Bredana

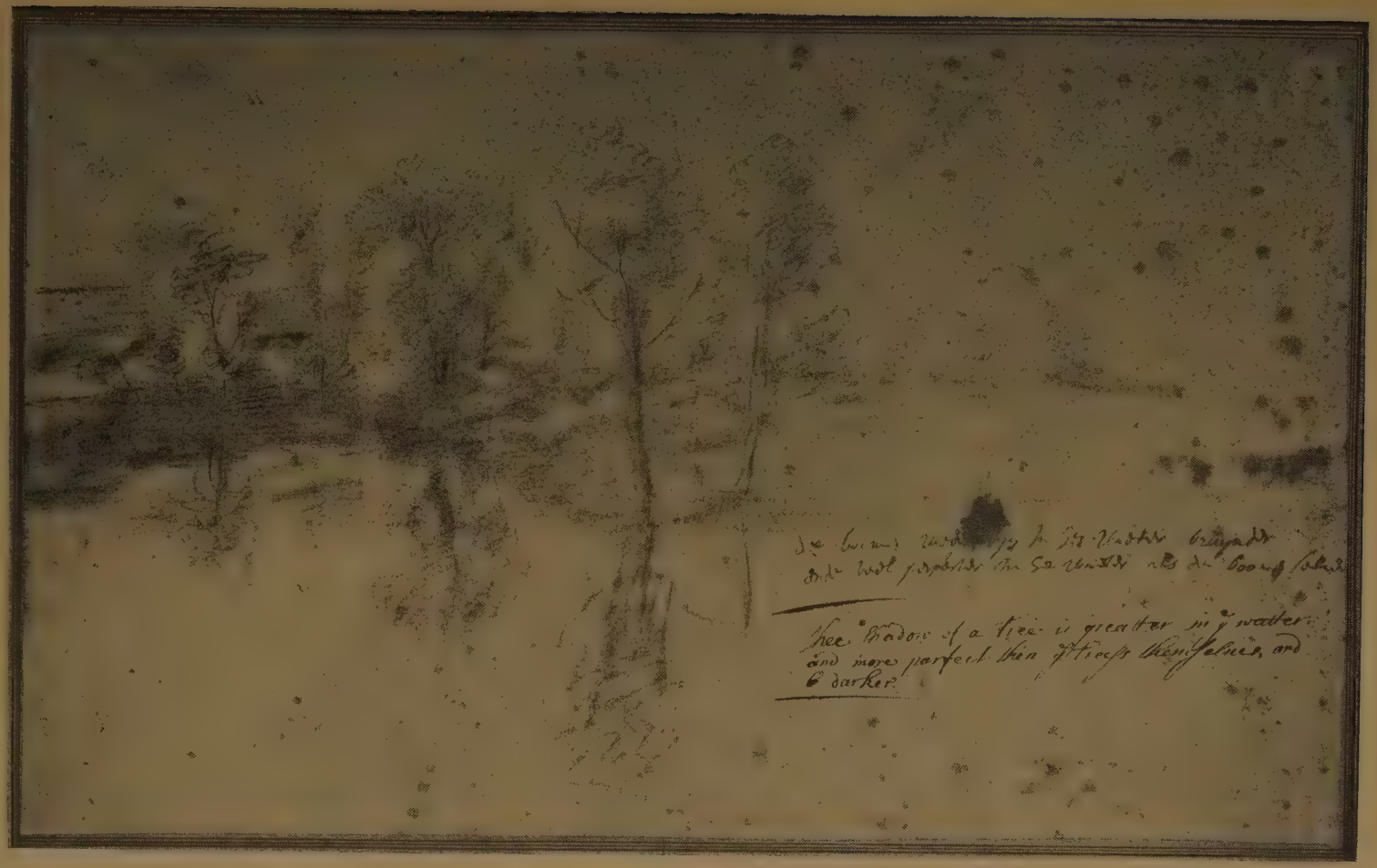


167. Das Zeichen der Plantinschen Druckerei

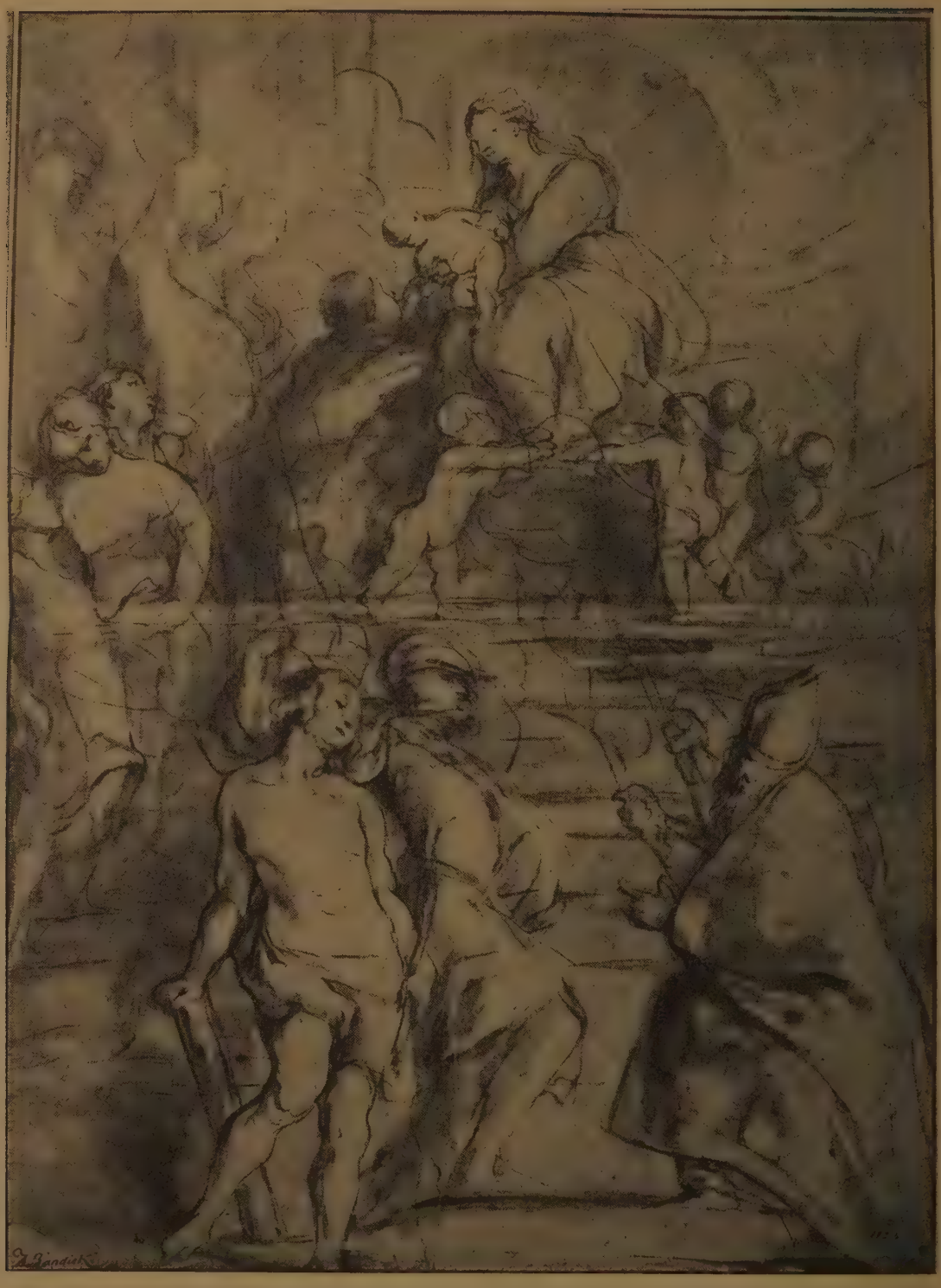
168. Die Verkündigung im Missale Romanum

169. Ein Bischof

170. Landschaftsstudie



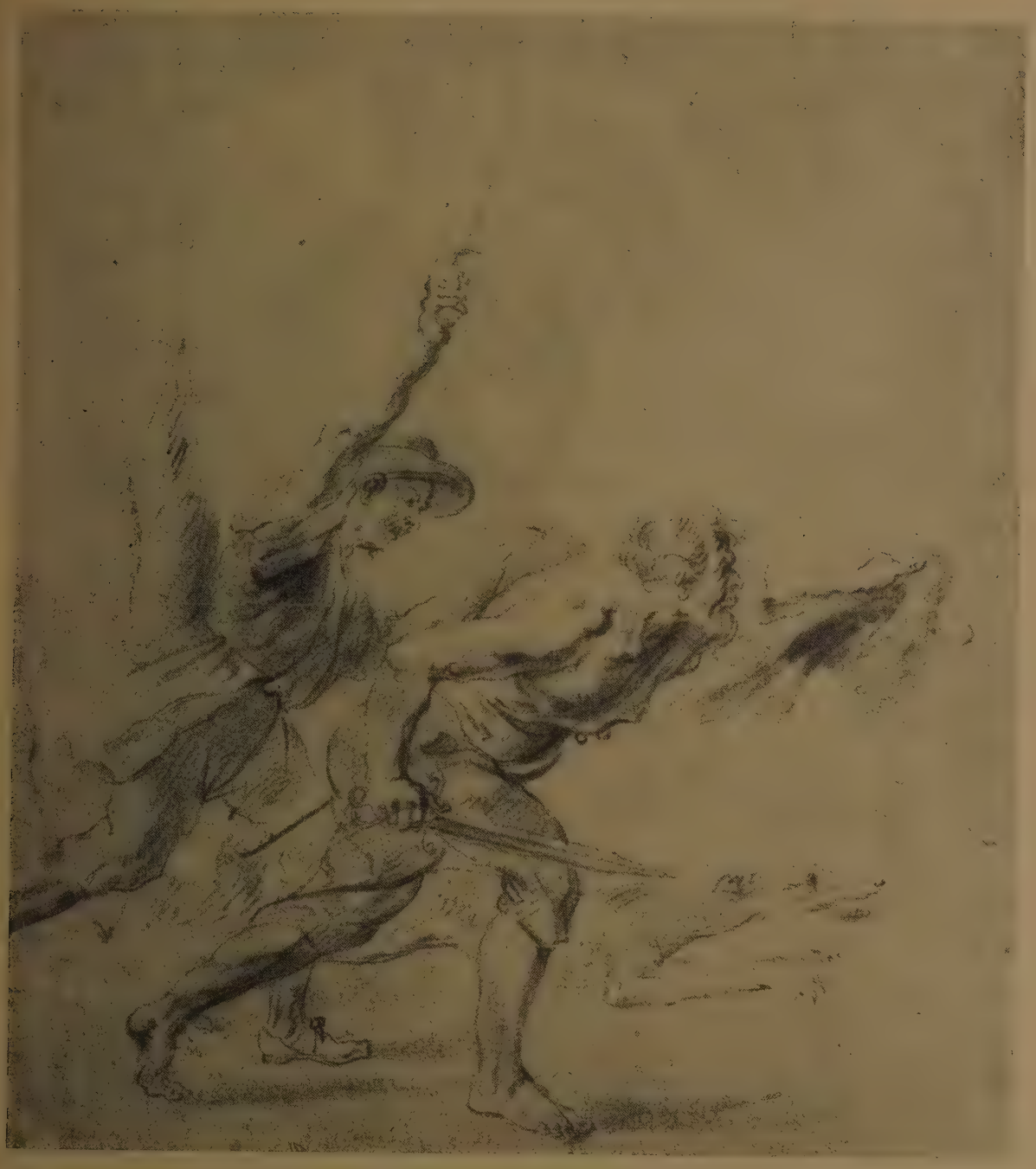
171. Landschaftsstudie



172. Kompositionsentwurf zum Gemälde Maria, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen

173. Studie für die Magdalena auf dem Gemälde Maria, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen

174. Der Sündenfall nach Tizian



175. Stierkämpfer

176. Stierkampf

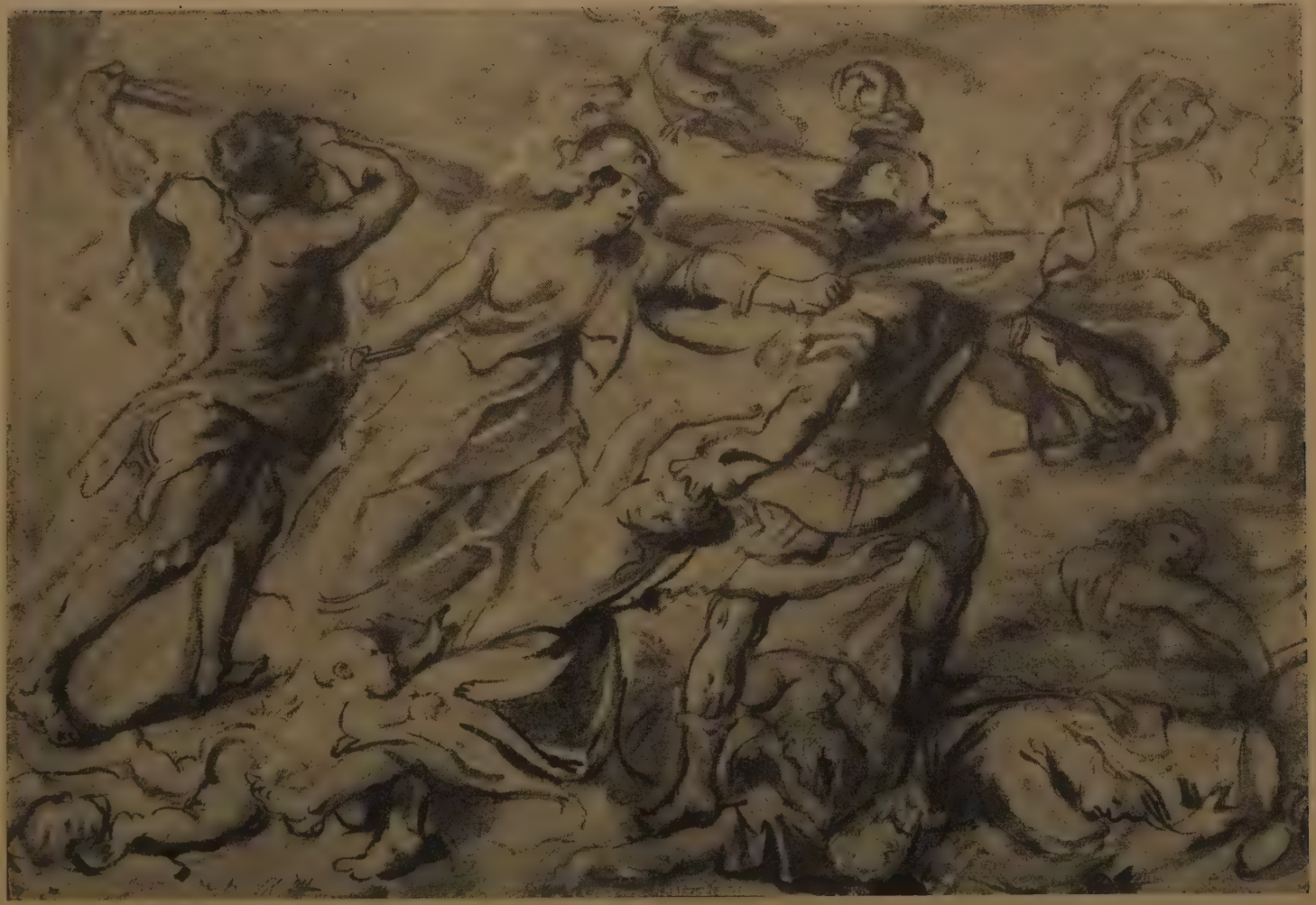
177. König Philipp IV. von Spanien

178. Thomas Howard, Graf von Arundel

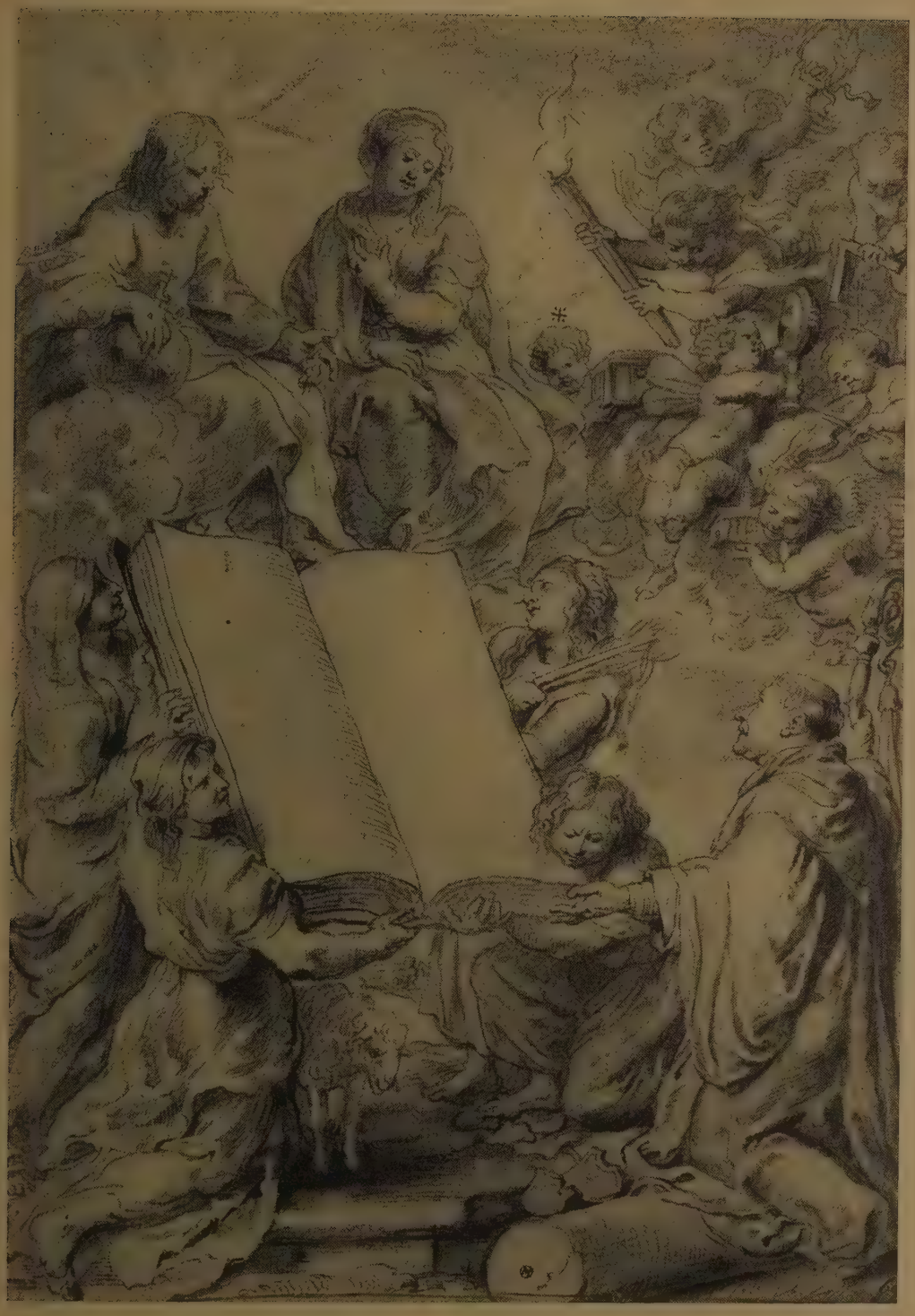
179. Ein Töchterchen Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London

180. Ein Sohn Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London

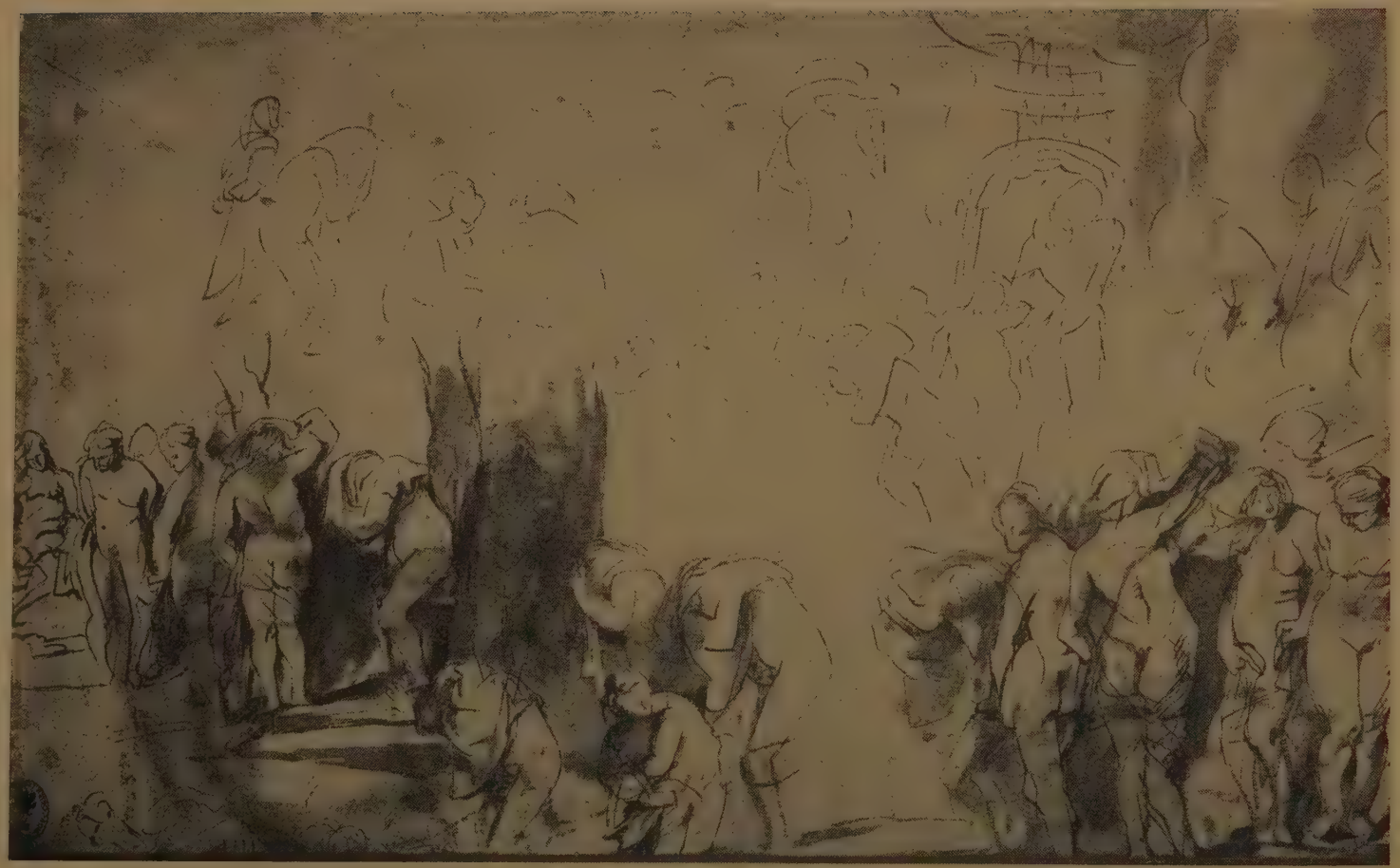
181. Eine Tochter Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London



182. Herkules und Minerva stoßen Mars zurück



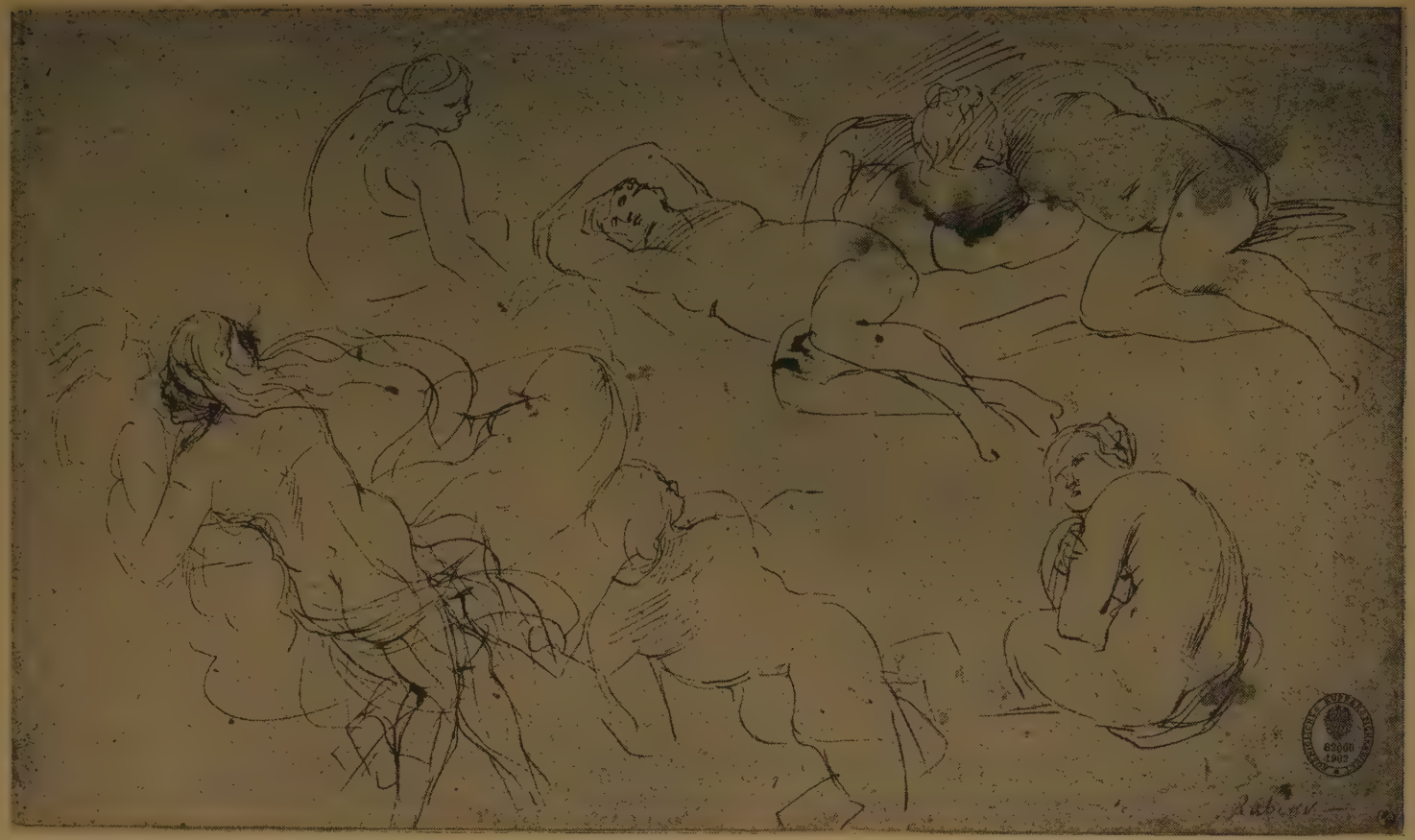
183. Titelbild zu Ludovicus Blosius, Opera



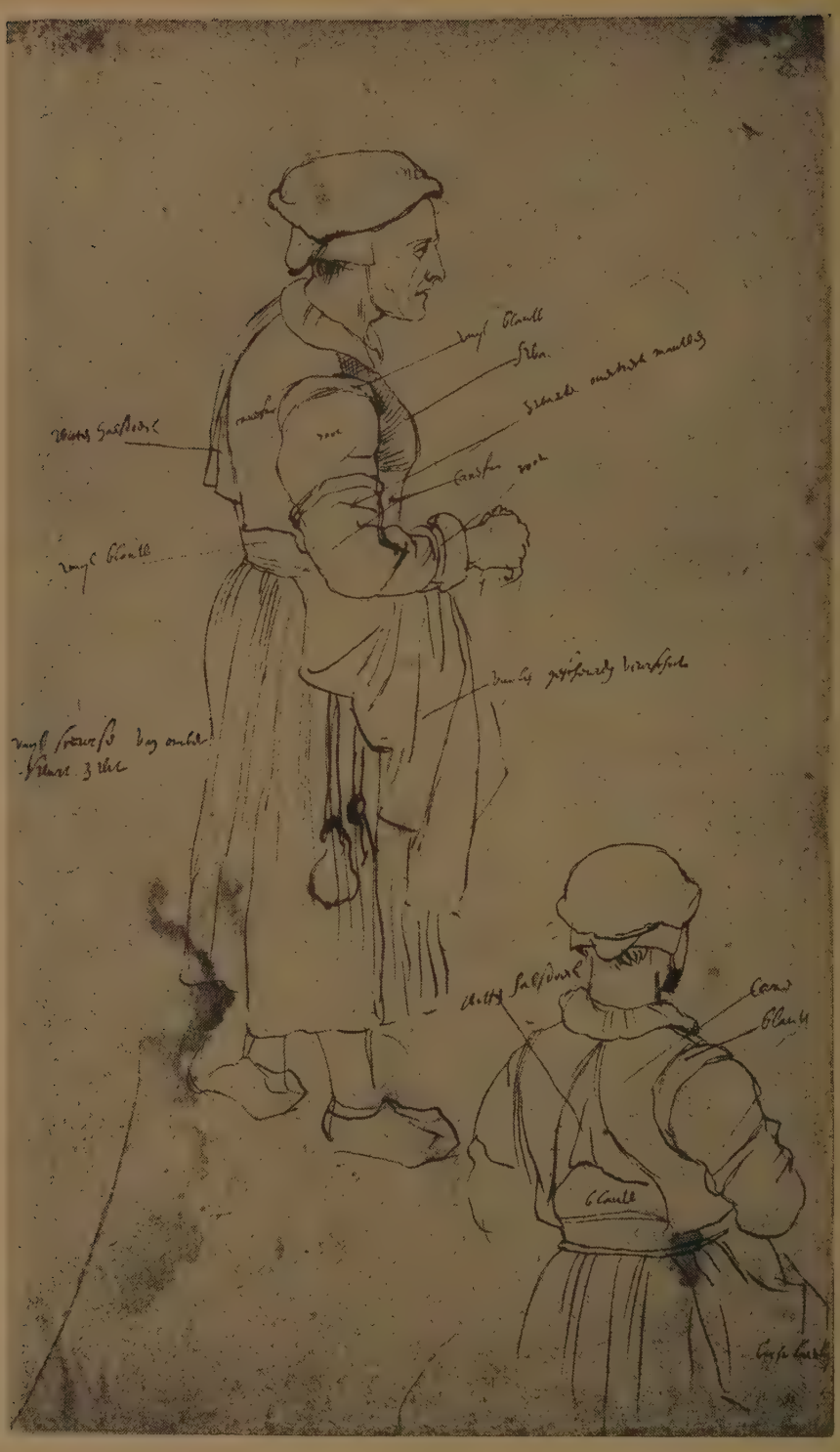
186. Frauen im Bade

187. Frauen im Bade

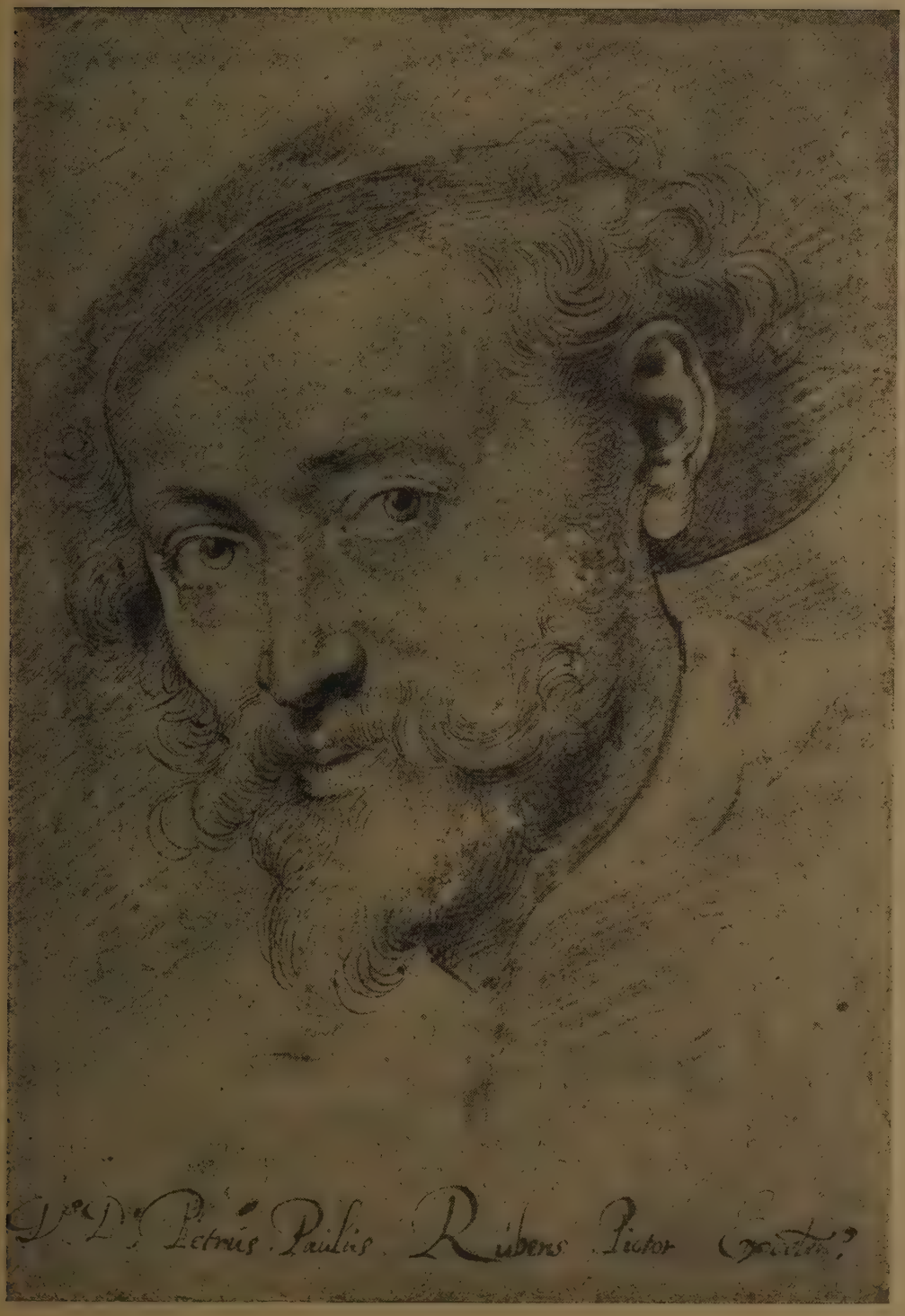
188. Studien zu einer Bekränzung des Bacchus



189. Studien weiblicher Akte



190. Trachtenstudie zur Magd auf dem Gemälde Rubens und Helene Fourment im Garten, München



191. Selbstbildnisstudie für Rubens und Helene Fourment im Garten, München (von fremder Hand überarbeitet)

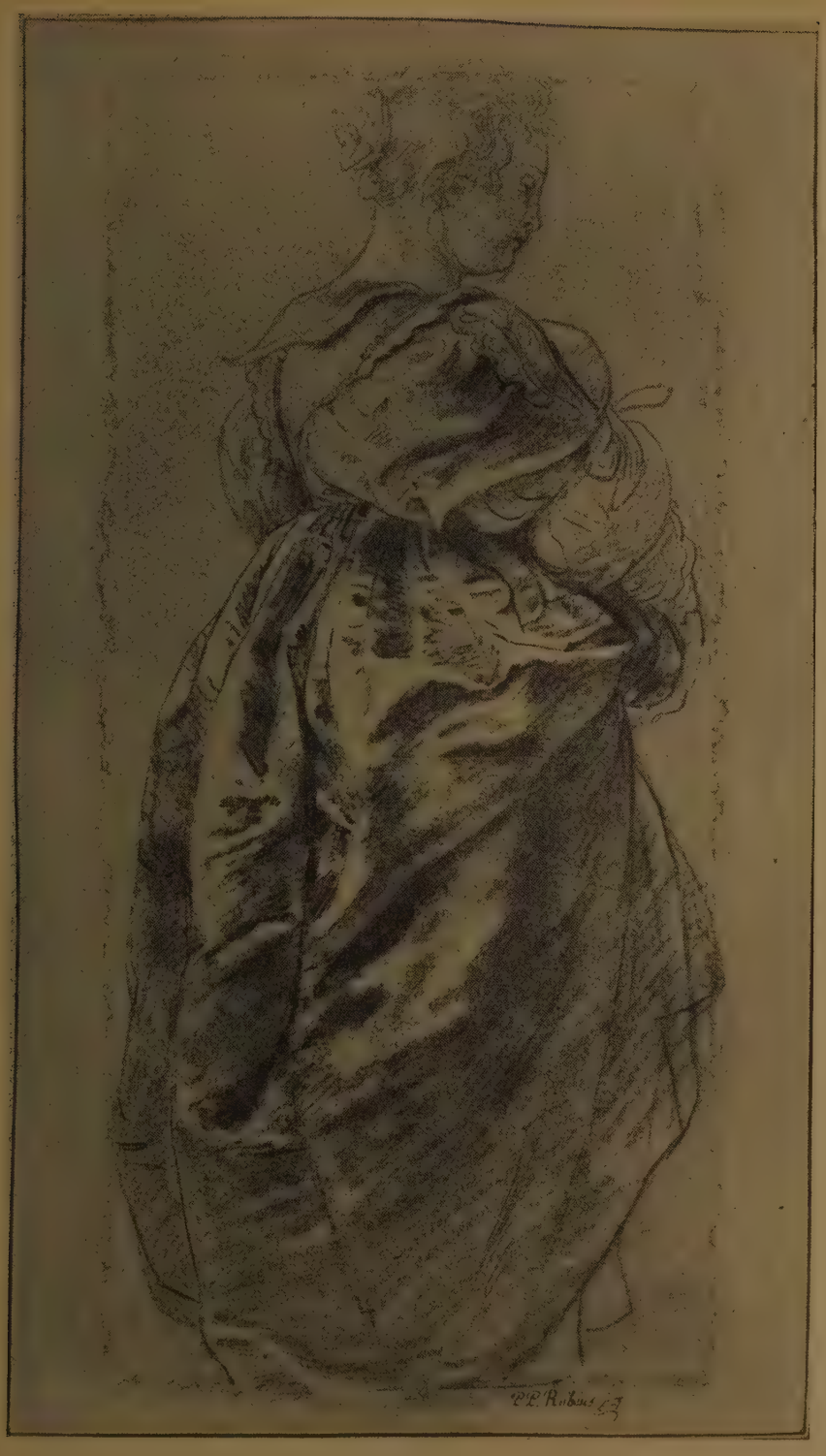
192. Helene Fourment, Vorstudie zu dem Gemälde in München

193. Helene Fourment, Studie zu dem Gemälde in München

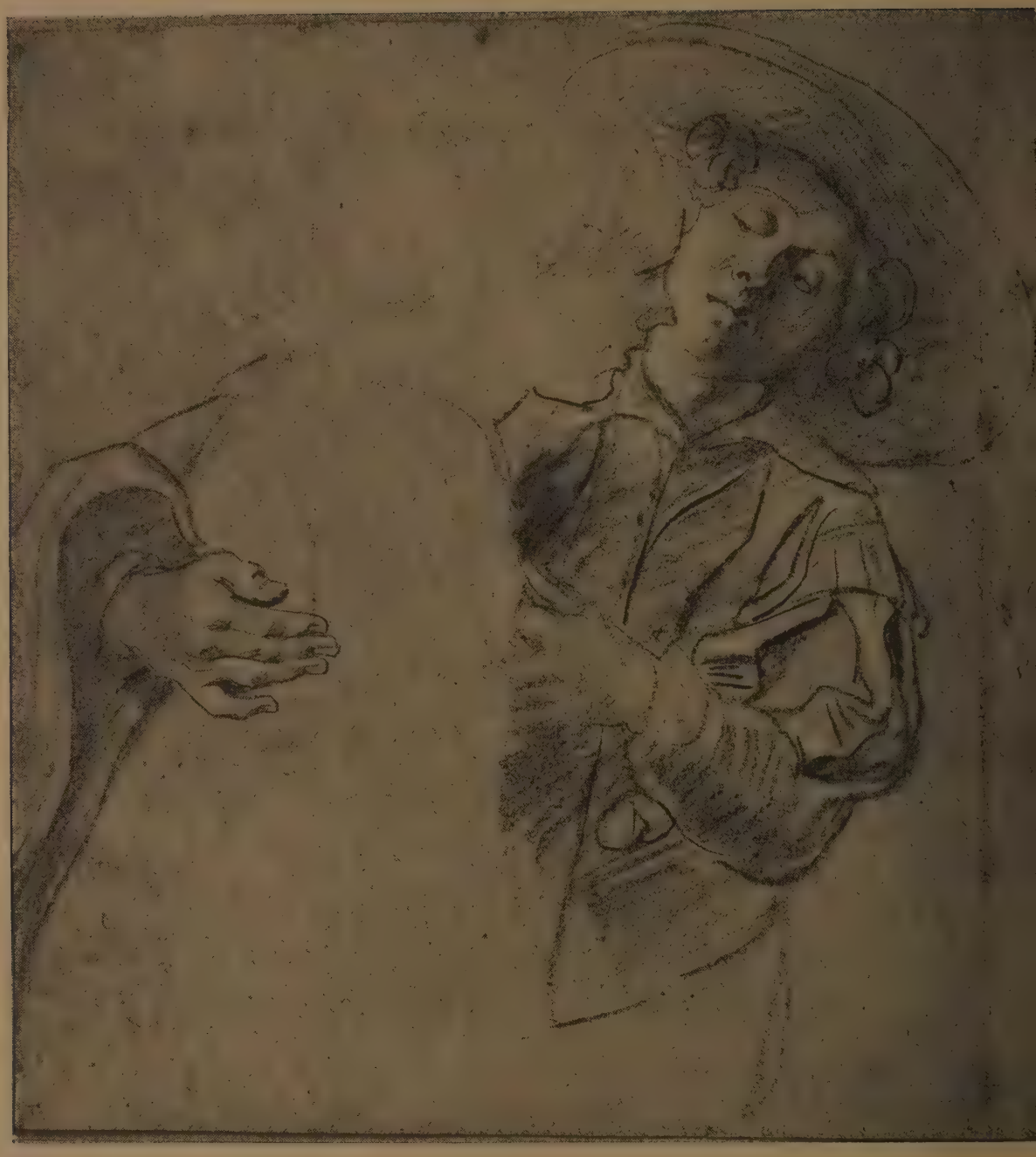
194. Studie zur Maria auf dem Ildefonso-Altar in Wien

195. Studienkopf einer jungen Frau

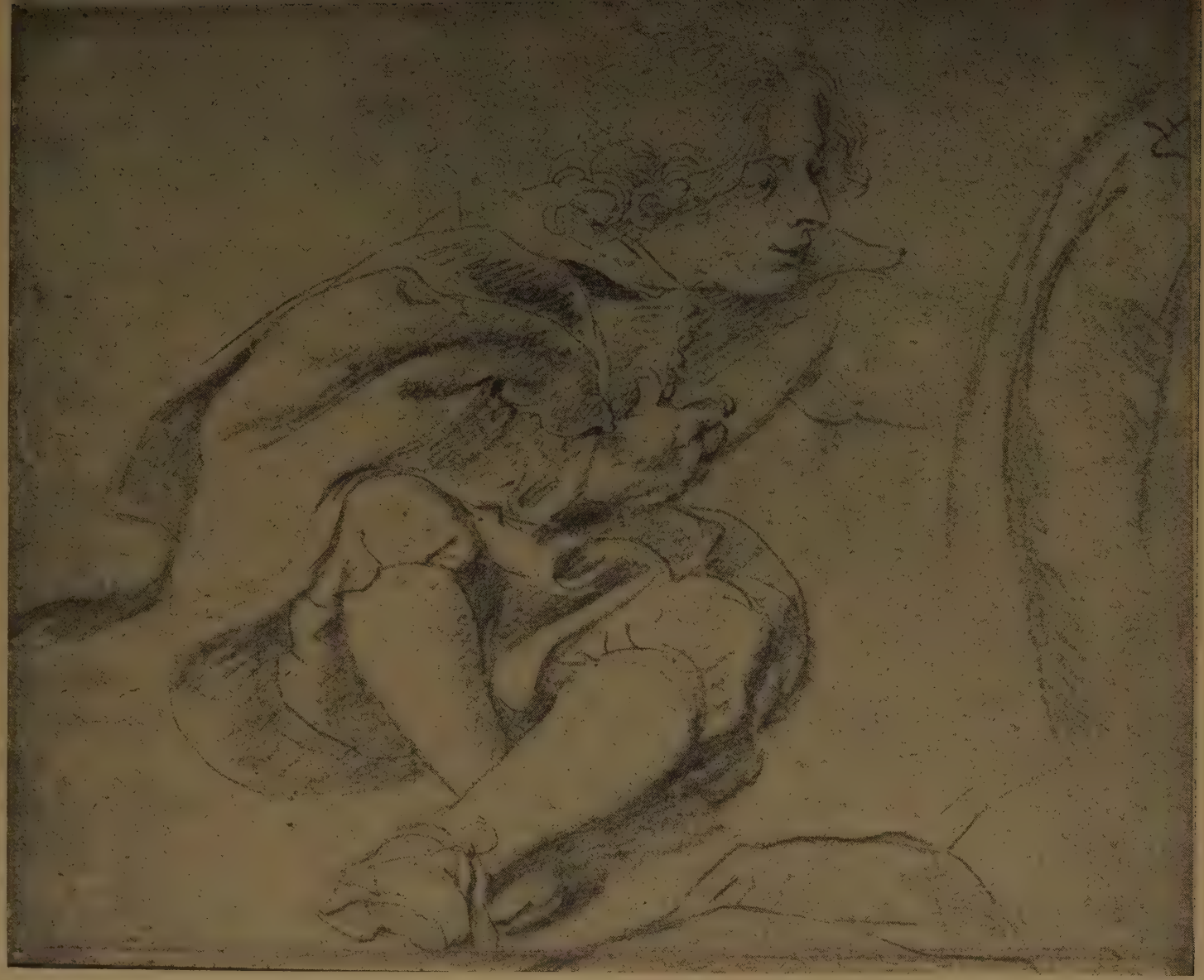
196. Studie zu einer heiligen Frau auf dem Ildefonso-Altar in Wien



197. Studie zum Liebesgarten in Madrid



198. Studie zum Liebesgarten in Madrid



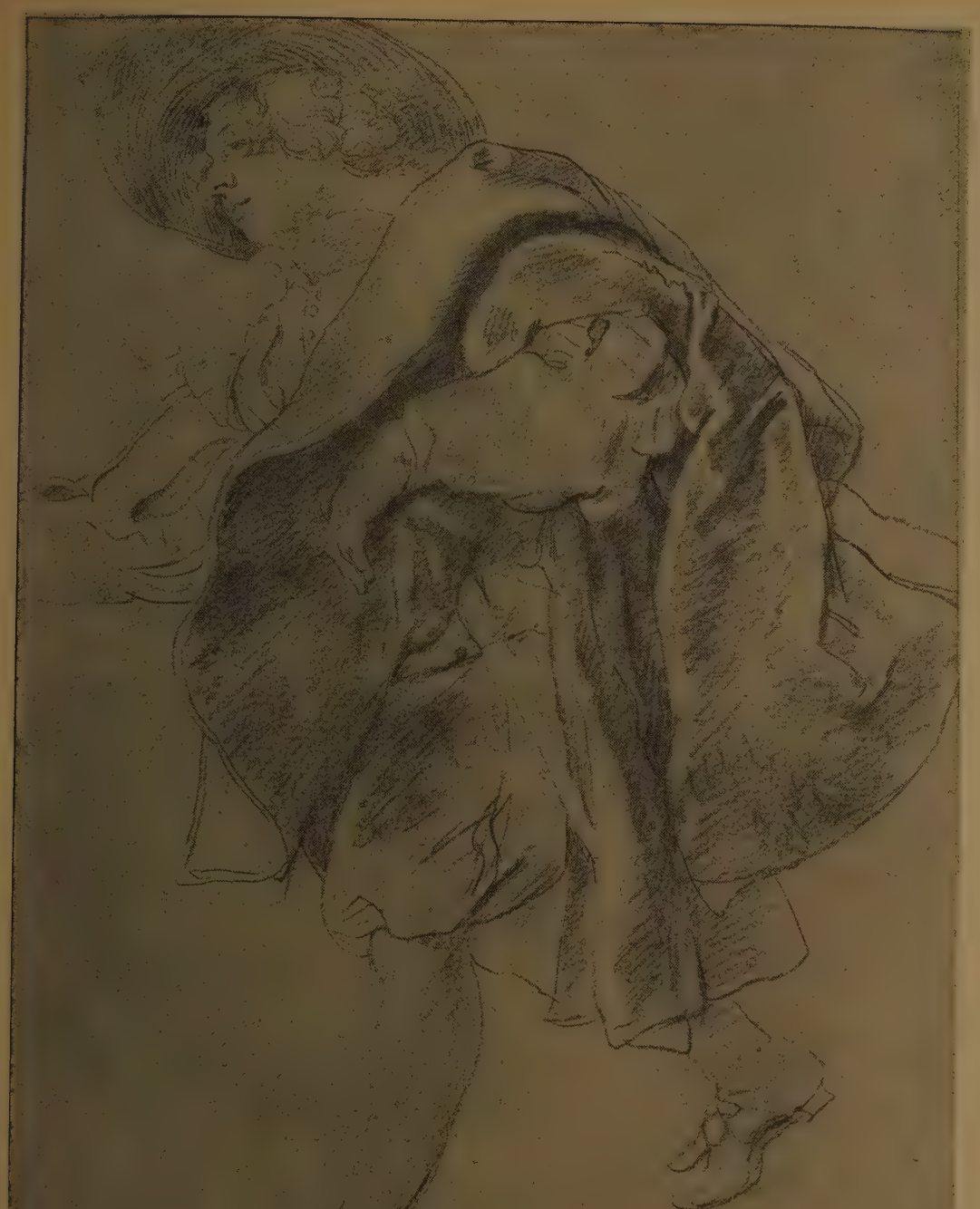
199. Studie zum Liebesgarten in Madrid

201. Studie zum Liebesgarten in Madrid

202. Studie zum Liebesgarten in Madrid

203. Studie zum Liebesgarten in Madrid

204. Studie zum Liebesgarten in Madrid



205. Studie zum Liebesgarten in Madrid

206. Studie zu dem Gemälde Vermählung der heiligen Katharina in Berlin (L. Koppel)

207. Bildnisstudie

208. Studie zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien, Liechtensteingalerie

209. Helene Fourment (?), Studie zu dem Bildnis im Haag

210. Butternde Bäuerin

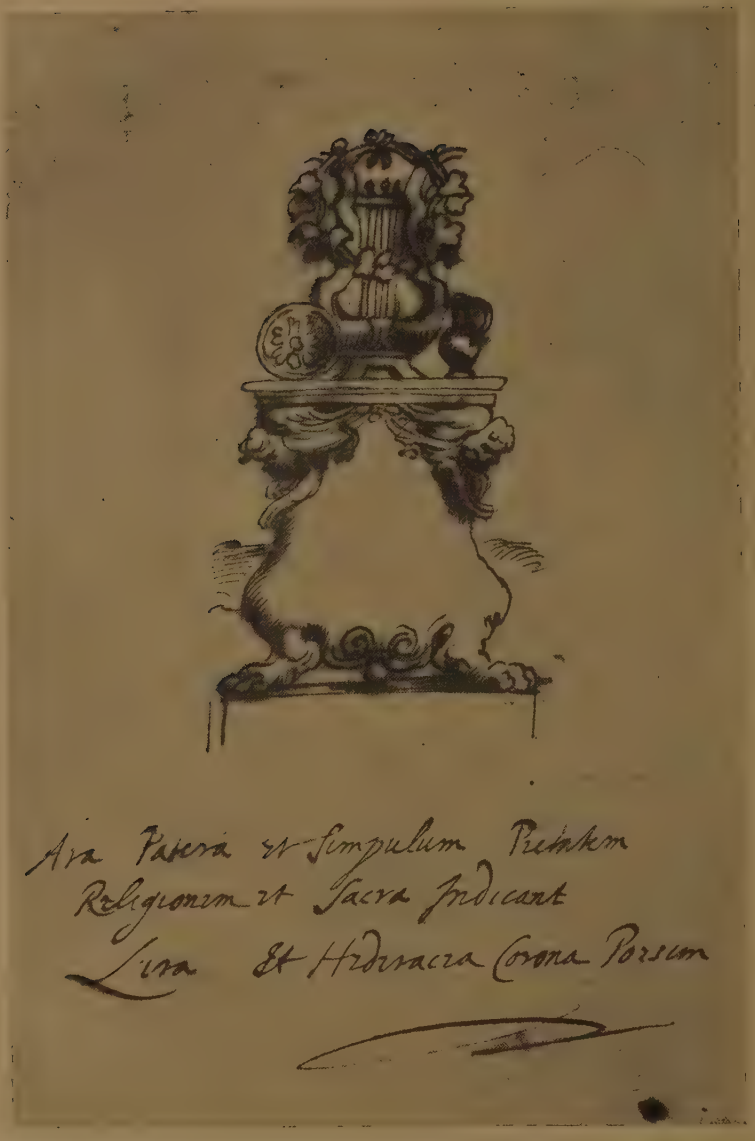
211. Landschaftsstudie

212. Studie zur Figur der Haushälterin auf dem Gemälde Die Vorratskammer

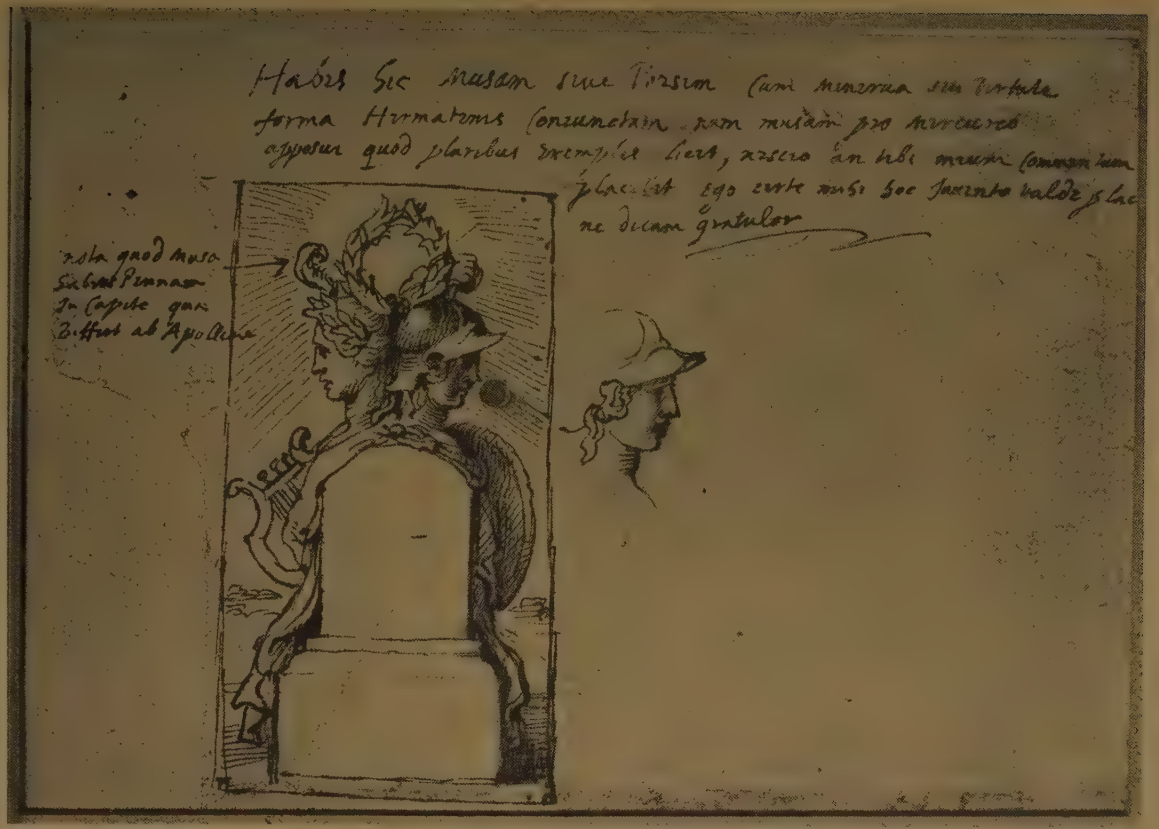
213. Rubens' Sohn Franz, Studie zu dem Gemälde Helene Fourment mit ihrem Erstgeborenen, München

214. Titelbild zu Justus Lipsius, Opera omnia

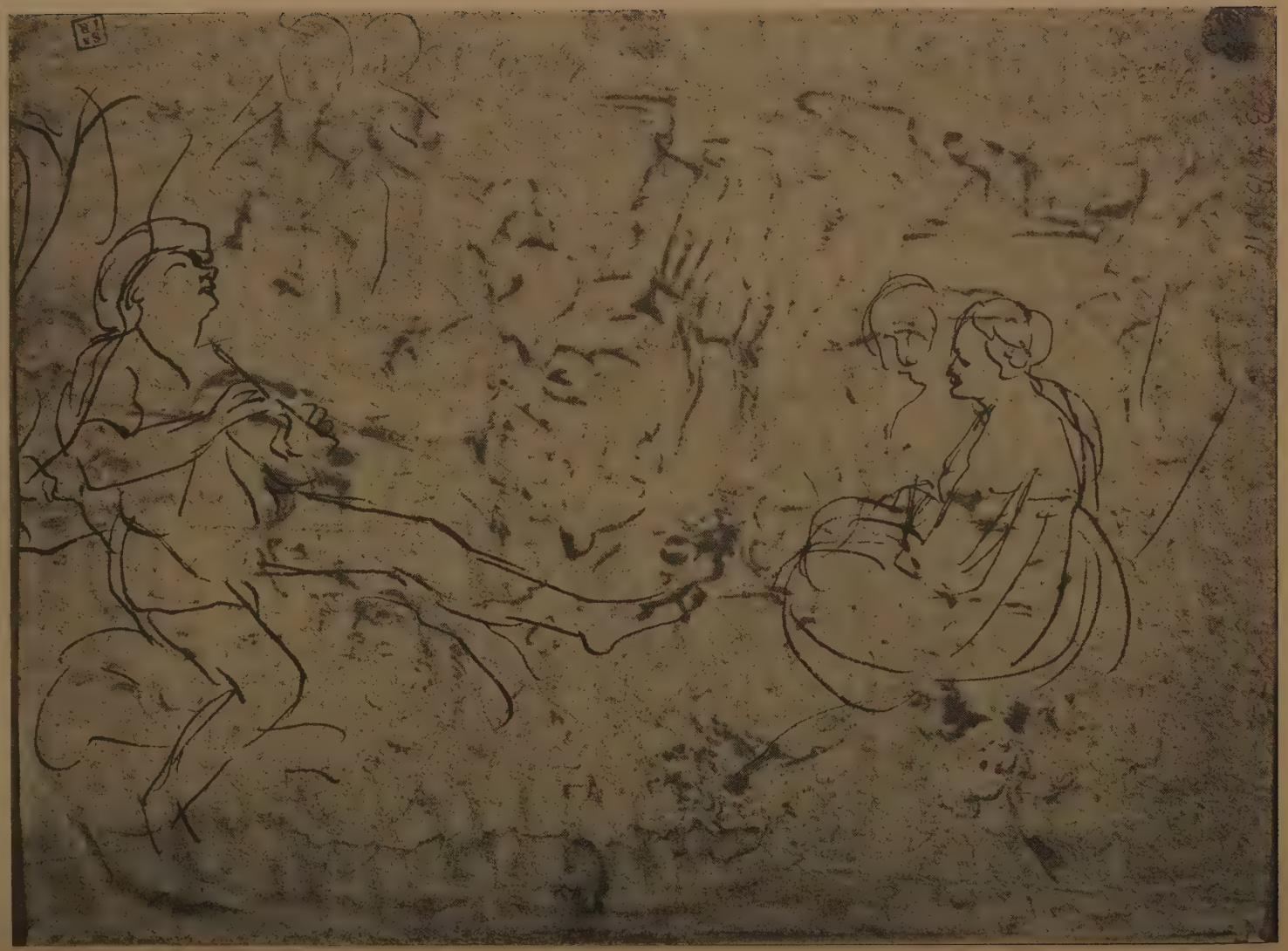
215. Titelbild zu Maphaei Barberini (Urbani VIII) Poemata



216. Titelbild zu Jacobi Bidermani Heroum Epistolae

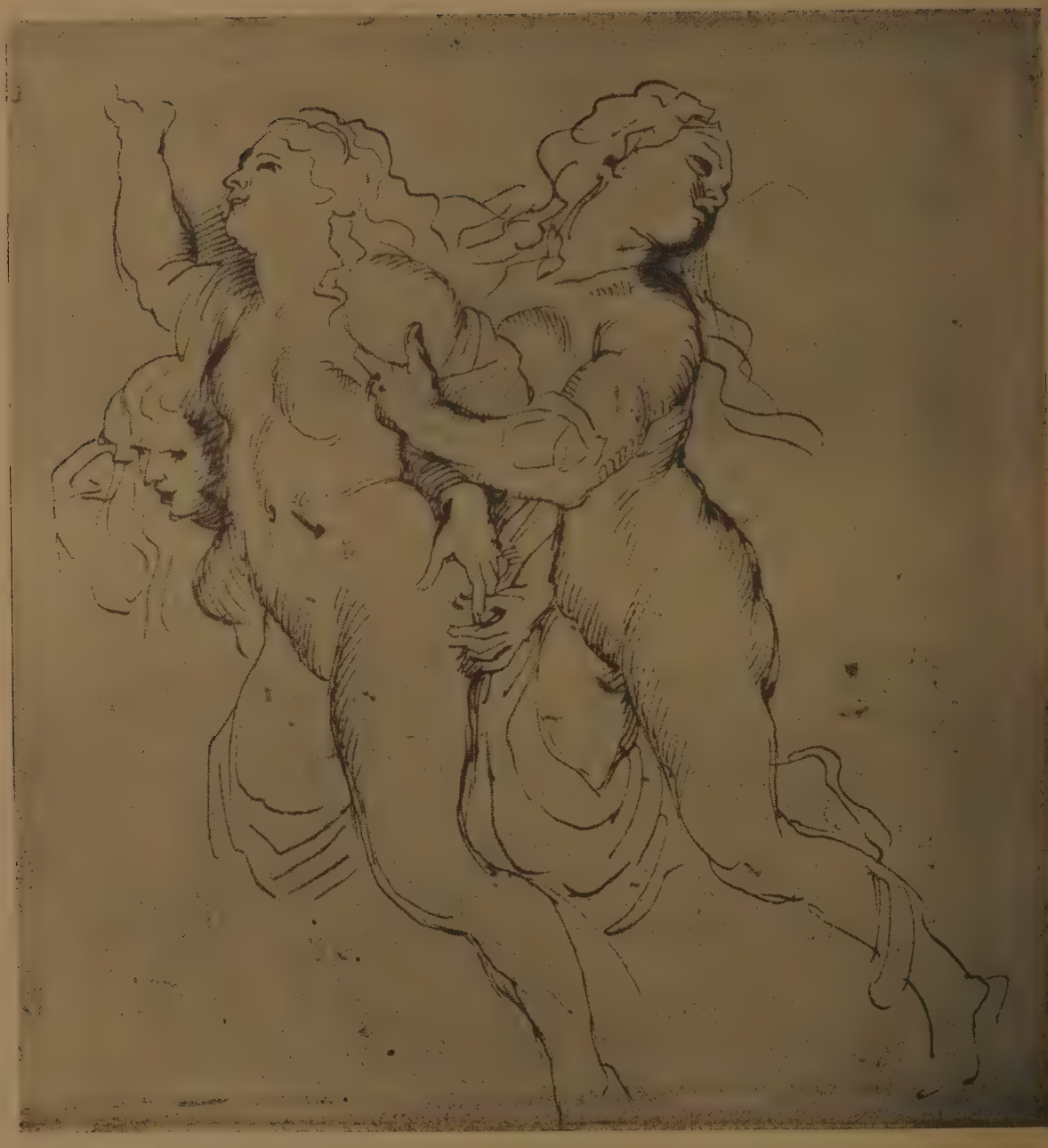


217. Titelbild zu Bernardi Bauhusii et Balduini Cabillavi Epigrammata

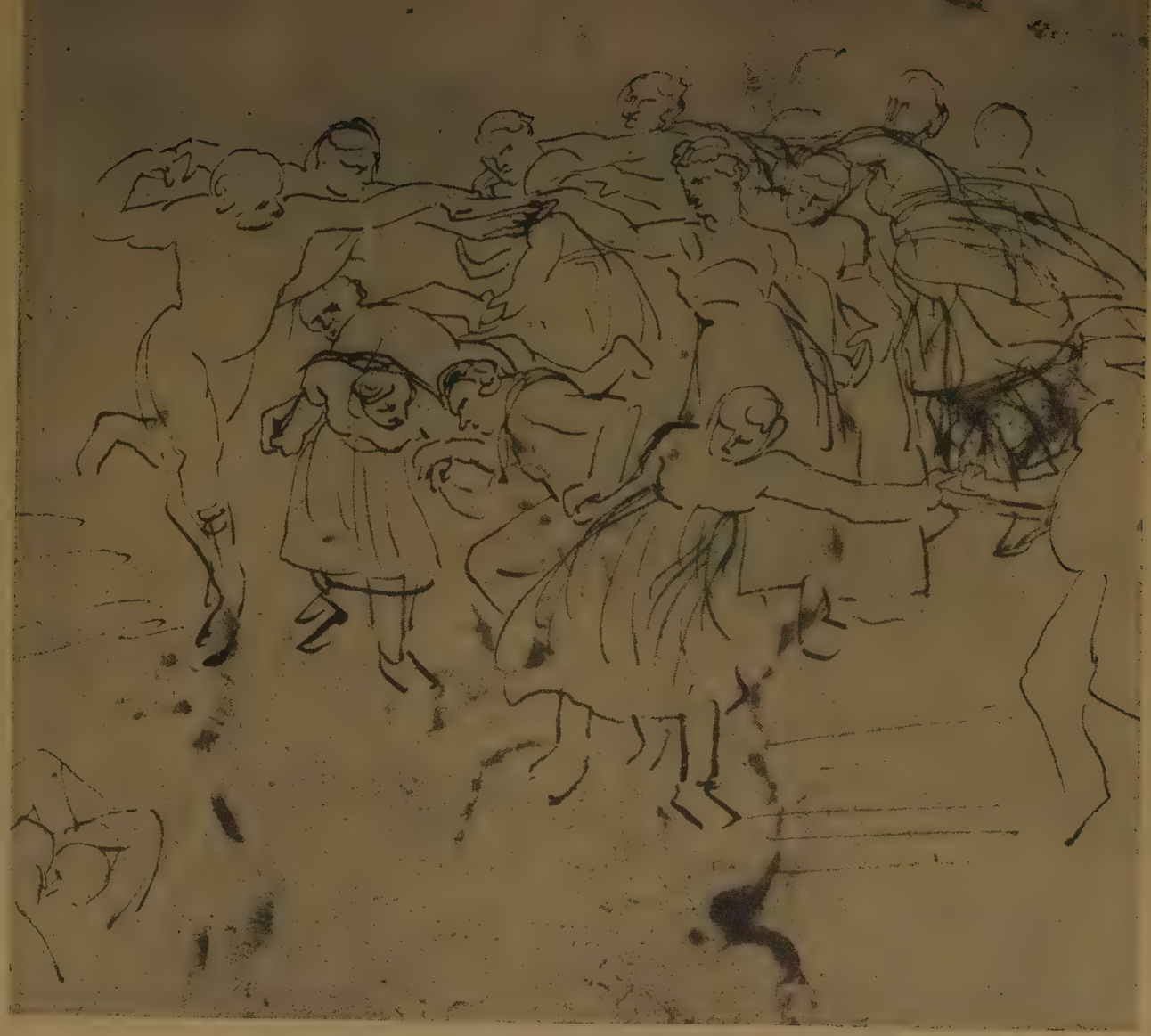


218. Figurenstudien zur Landschaft mit dem Regenbogen in Leningrad

219. Unterhaltung der Landsknechte



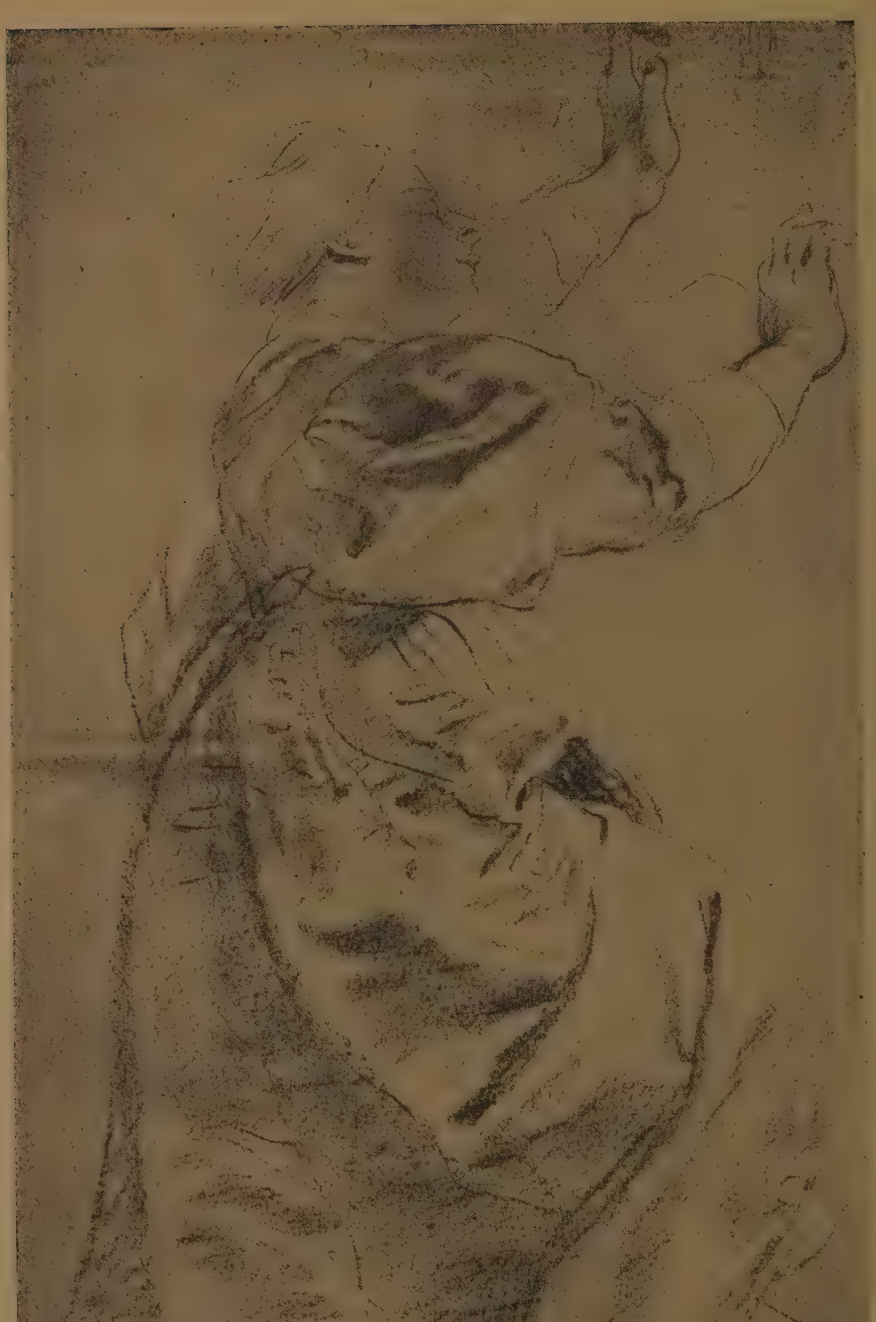
220. Studie zu einer Komposition der Geburt der Venus



221. Kompositionsstudie zum Bauerntanz in Madrid

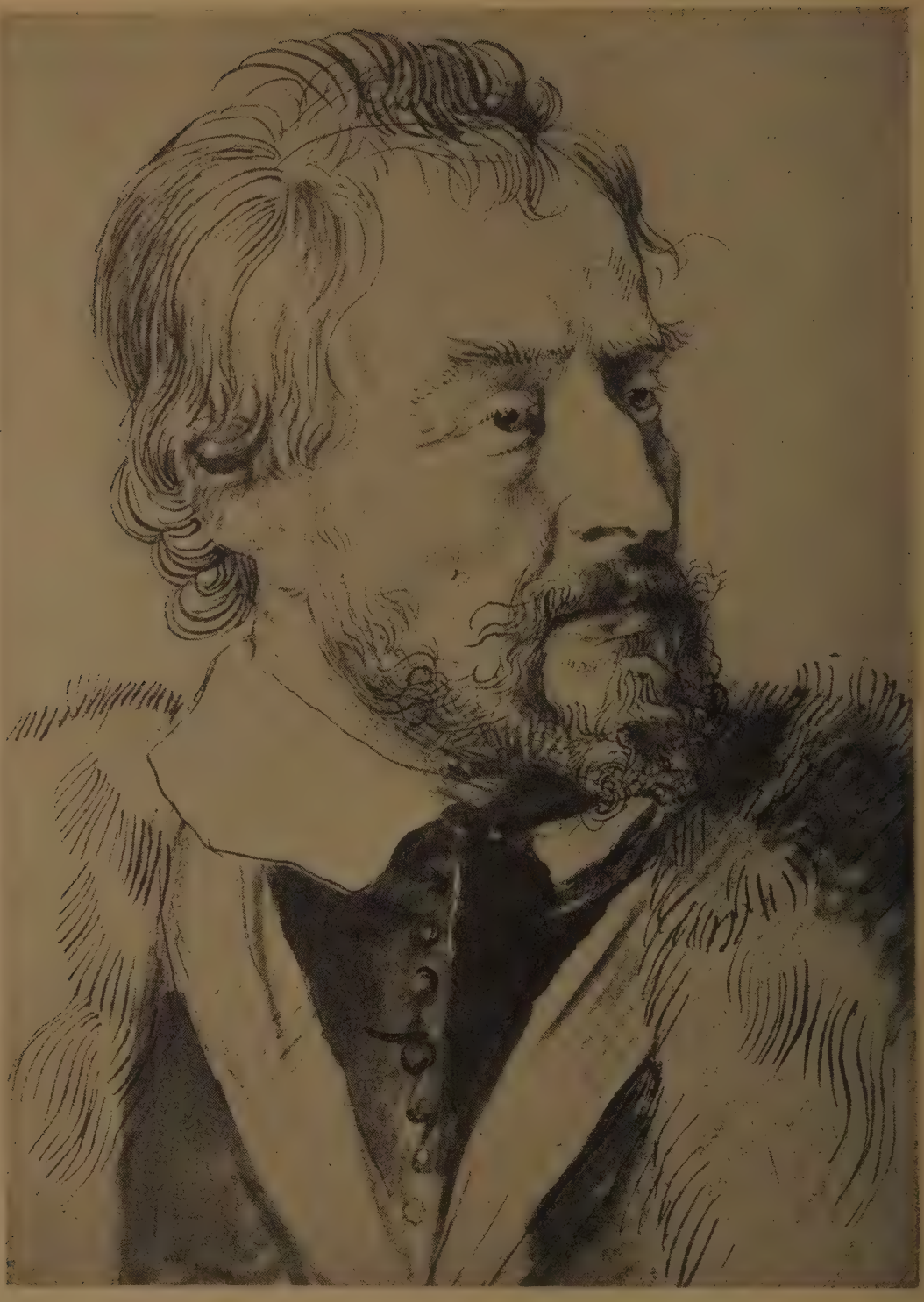
222. Nymphe und Satyr

223. Der gefesselte Amor

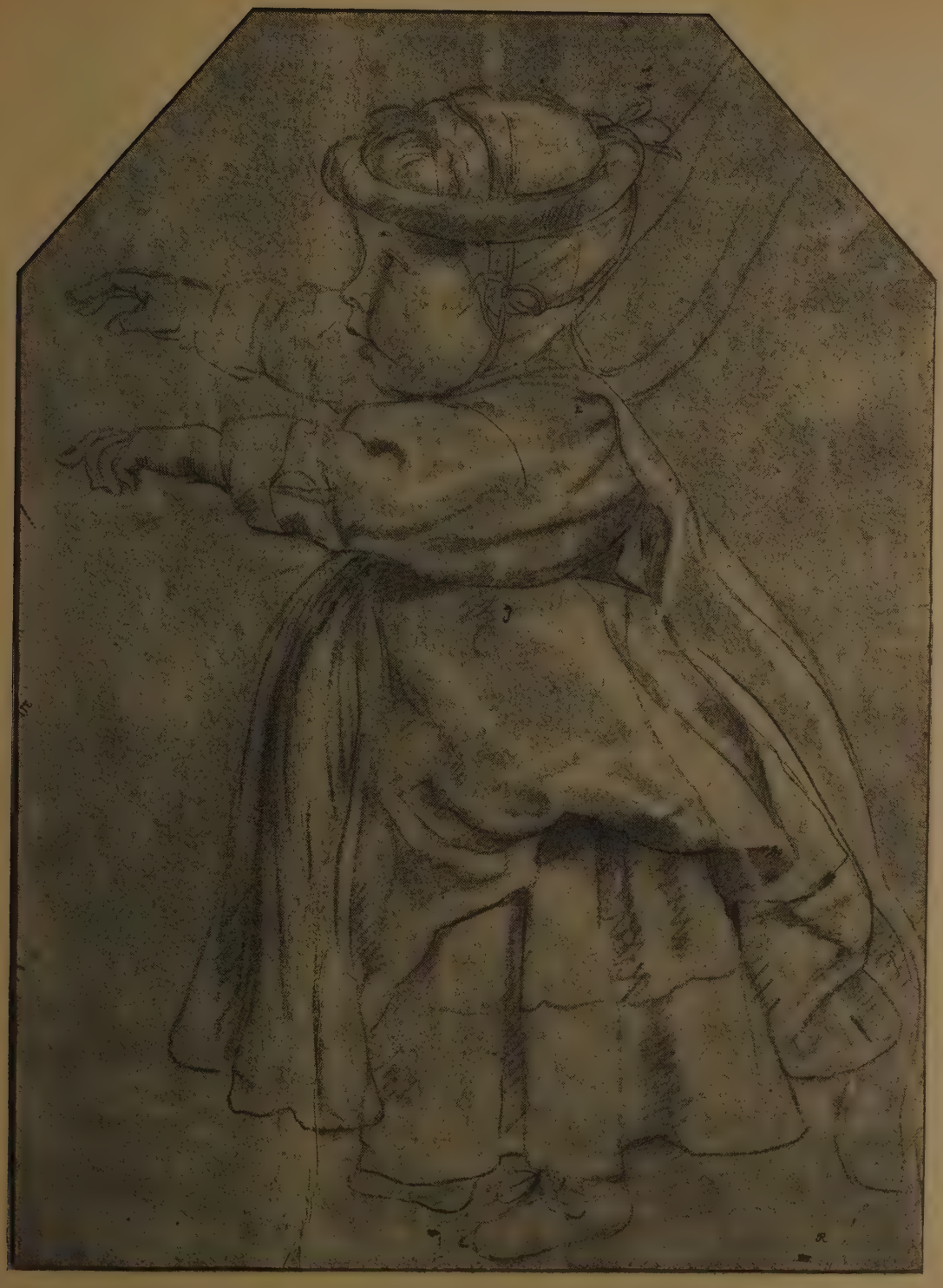


224. Studie zum Bethlehemitischen Kindermord in München

225. Studie zum Gemälde Cimon und Pero in Amsterdam



226. Thomas Howard, Graf von Arundel



227. Rubens' Tochter Isabella Helene

228. Bildnisstudie

229. Rubens' Sohn Franz

230. Bildnisstudie

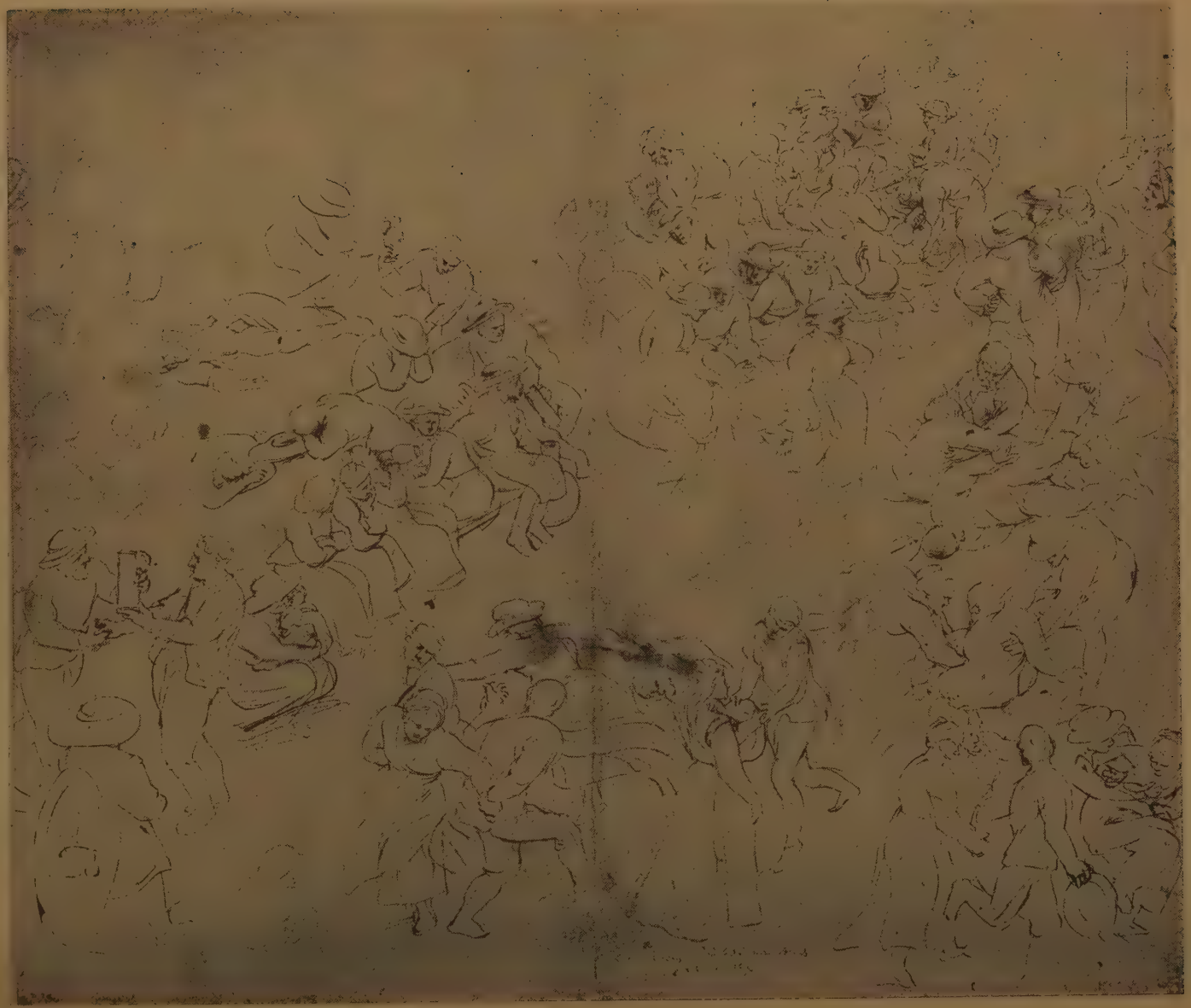
231. Bildnisstudie

238. Helene Fourment. Studie zu dem Bildnis in Leningrad

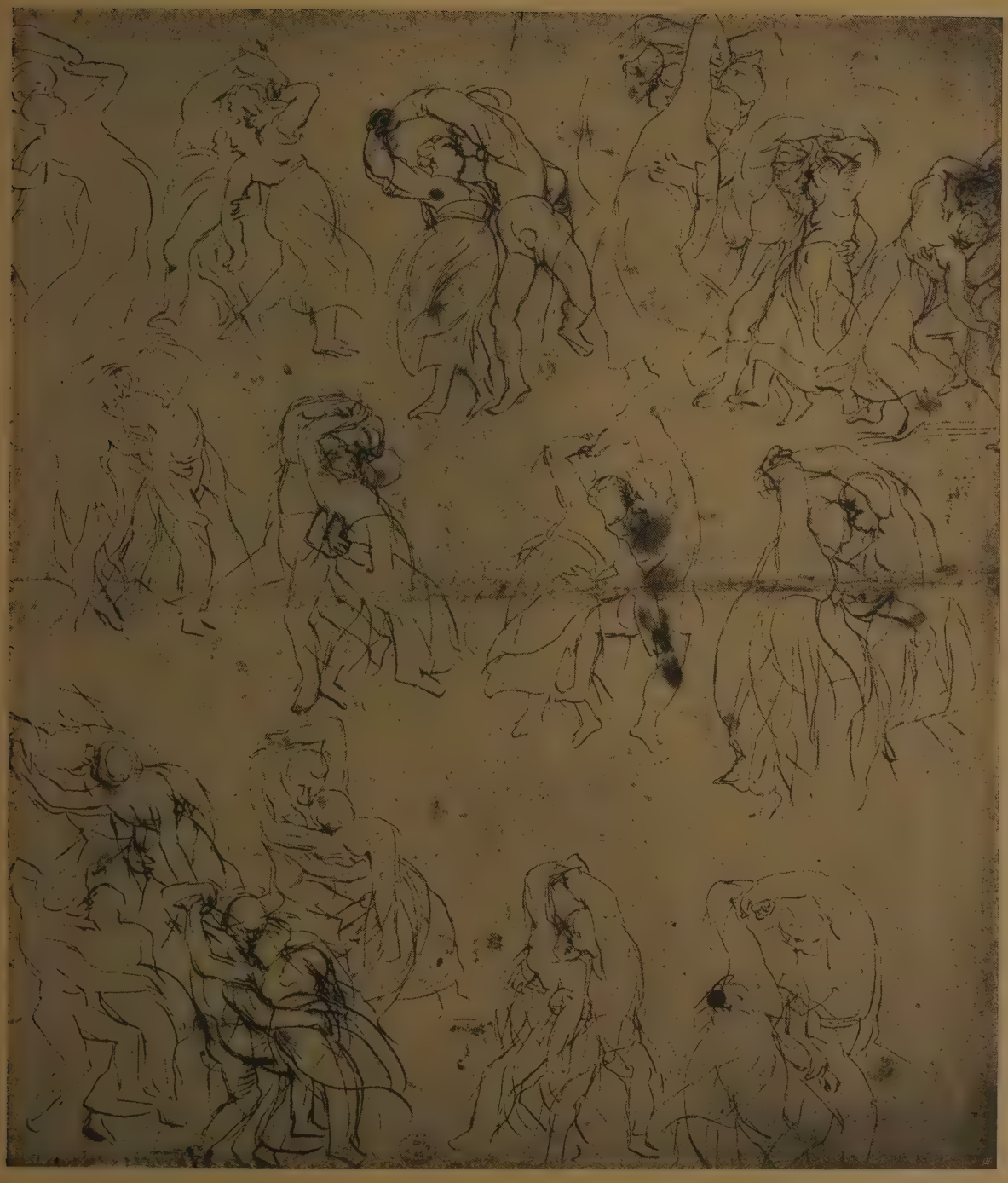
233. Gewandstudie zu dem Bildnis der Helene Fourment in Paris
Sammlung Rothschild

234. Helene Fourment

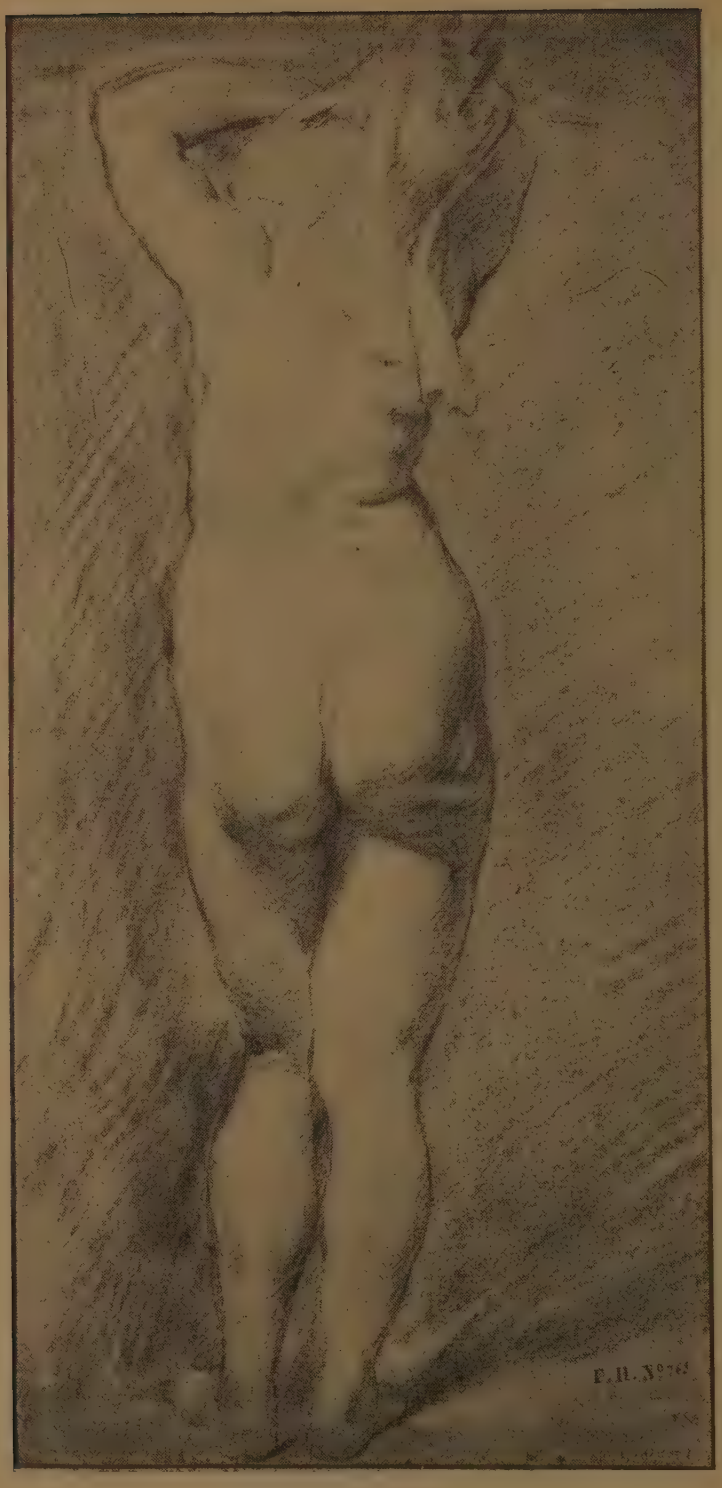
235. Selbstbildnis, Studie zu dem Gemälde in Wien



936. Studien zur Vlämischen Kirmes in Paris



237. Studien zur Vlämischen Kirmes in Paris



238. Stehender Akt

239. Liegender Akt (Diana)

240. Teilstudie zum Urteil des Paris in Madrid

241. Kompositionsstudie zu dem Gemälde Diana im Bade, Berlin

VERZEICHNIS
DER STANDORTE UND BESITZER

AMSTERDAM / RIJKSPRENTENKABINET

Betender Mönch 57
Simson mit dem Löwen 144

AMSTERDAM / FODORMUSEUM

Studie zum Liebesgarten in Madrid 198
Studie zum Liebesgarten in Madrid 199
Studie zum Liebesgarten in Madrid 201
Studie zum Liebesgarten in Madrid 205

ANTWERPEN / PLANTIN-MUSEUM

Das Zeichen der Plantinschen Druckerei 167
Titelbild zu Justus Lipsius, Opera omnia 214
Titelbild zu Maphaei Barberini (Urbani VIII) Poemata) 215
Titelbild zu Jacobi Bidermani Heroum Epistolae 216
Titelbild zu Bernardi Bauhusii et Balduini Cabillavi Epigrammata 217

BAYONNE / MUSÉE BONNAT

Kompositionsstudie zum Tod des Hippolytos 65
Entwürfe zur Heimsuchung Mariae (Flügel der Antwerpener Kreuzabnahme) 75
Die Großmut des Scipio Africanus 84
König Philipp IV. von Spanien 177
Teilstudie zum Urteil des Paris in Madrid 240

BERLIN / KUPFERSTICHKABINETT

Antiker Cameo Claudius und Agrippina (Paris) 24
Aktstudie für das Gemälde Opfer Abrahams in Berlin (Sammlung Garbaty) 73

Die Weihe eines Bischofs 78
Kompositionsentwurf zum Gemälde des heiligen Franz in Köln . 79
Leiterwagen und Karren 95
Studien zur Anbetung der Hirten in Marseille 112
Leuchtertragender Engel 132
Stierkampf 176
Frauen im Bade 186
Frauen im Bade 187
Studien weiblicher Akte 189
Trachtenstudie zur Magd auf dem Gemälde Rubens und Helene Fourment im Garten, München 190
Studie zum Liebesgarten in Madrid 200
Nymphe und Satyr 222
Der gefesselte Amor 223

BERLIN / SAMMLUNG DR. LUDWIG BURCHARD

Ausruhender Pan 25

BERLIN / SAMMLUNG DR. WERNER WEISBACH

Studie für die Christusfigur der Antwerpener Kreuzaufrichtung . 61

BREMEN / KUNSTHALLE

Apotheose Heinrichs IV., Entwurf zum Medici-Zyklus 148
Die Aussöhnung, Entwurf zum Medici-Zyklus 149

BRÜSSEL / PRIVATBESITZ

Rubens' Sohn Albert 158
Thomas Howard, Graf von Arundel 226

CHANTILLY / MUSEUM

Die Heiligen Gregor, Maurus und Papianus, Entwurf zum Altarwerk der Chiesa Nuova in Rom 53

CHATSWORTH / SAMMLUNG HERZOG VON DEVONSHIRE

Imperatorenköpfe auf antiken Münzen . . . . . 28—37
Naturstudie für das Gemälde Der verlorene Sohn in Antwerpen . 94
Studien zur Kommunion des heiligen Franz in Antwerpen 113
Naturstudie eines Baumes mit Gestrüpp 135
Butternde Bäuerin 210

DRESDEN / KUPFERSTICHKABINETT

Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien 126
Rubens' Sohn Franz, Studie zu dem Gemälde Helene Fourment mit ihrem Erstgeborenen, München 213

DRESDEN / SAMMLUNG KÖNIG FRIEDRICH AUGUST II.

Baumstudie 184

FLORENZ / UFFIZIEN

Studie für die Magdalena auf dem Gemälde Maria, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen 173

FRANKFURT A. M. / STÄDELSCHES INSTITUT

Studie zum Liebesgarten in Madrid 197

HAARLEM / TEYLER MUSEUM

Der heilige Hieronymus nach Tizian 4

HAARLEM / SAMMLUNG FRANZ KOENIGS

Aktstudie für das Gemälde der Anbetung der Könige in Madrid . 60
Helene Fourment, Studie zu dem Gemälde in München 193
Studie zum Liebesgarten in Madrid 203

LEIPZIG / STÄDTISCHES MUSEUM

Der Sündenfall nach Tizian 174

LENINGRAD / ERMITAGE

Antike Marmorfigur, genannt Seneca 26
Rubens' Sohn Albert 105
Rubens' Sohn Albert 118
Eine Tochter Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London 181
Studie zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien, Liechtensteingalerie 208
Helene Fourment [?], Studie zu dem Bildnis im Haag 209
Studie zum Gemälde Cimon und Pero in Amsterdam 225

LONDON / BRITISH MUSEUM

Gruppe aus der Anghiarischlacht nach Lionardo 8
Knabe in der Haltung des Dornausziehers 27

Maria von Medici 38
Christus am Kreuz 39
Die Heiligen Gregor, Maurus und Papianus, Entwurf zum Altarwerk der Chiesa Nuova in Rom 51
Die Heiligen Domitilla, Nereus und Achilleus, Entwurf zum Altarwerk der Chiesa Nuova in Rom 52
Herkules als Sieger 56
Titelblatt des Breviarium Romanum 67
Die Auferstehung Christi im Breviarium Romanum 69
Titelblatt für Franciscus Aguilonius, Opticorum libri sex 72
Bildnis des Justus Lipsius für seine Ausgabe von Senecas Werken 80
Cupido und Psyche 81
Silen und Satyr 82
Hermathene 83
Aktstudie für einen Christus am Kreuz 87
Figurenstudie zur Löwenjagd in München 91
Naturstudie eines Löwen für das Gemälde Daniel in der Löwengrube, Sammlung des Herzogs von Hamilton 98
Titelbild zu Jacobus Biaeus, Numismata Imperatorum Romanorum 102
Studie zur Landschaft mit den Kühen in München 136
Bewegungsstudien zu Taten des Herkules 145
Titelbild zu Franciscus Haraeus, Annales Ducum Brabantiae . . 155
Isabella Brant 160
Landschaftsstudie 171
Titelbild zu Ludovicus Blosius, Opera 183
Landschaftsstudie 211
Studie zu einer Komposition der Geburt der Venus 220
Kompositionsstudie zum Bauerntanz in Madrid 221
Studien zur Vlämischen Kirmes in Paris 236
Studien zur Vlämischen Kirmes in Paris 237

LONDON / NATIONAL GALLERY

Naturstudie einer Löwin für das Gemälde Daniel in der Löwengrube. Sammlung des Herzogs von Hamilton 99
Titelbild zu Hermannus Hugo, Obsidio Bredana 166
Bildnisstudie zu dem Gemälde in Windsor 185
Rubens' Sohn Franz 229
Bildnisstudie 230

LONDON / VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Heilige Maria nach Andrea del Sarto (?) 5
Studien zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien 121
Studie zum Engelsturz in München 141
Bildnisstudie der Maria von Medici zur Großjährigkeit Ludwigs XIII. im Medici-Zyklus 151

LONDON / SAMMLUNG SIR GEORGE HOLFORD

Helene Fourment 234

LONDON / SAMMLUNG SIR JOHN LESLIE Bt.

Helene Fourment, Vorstudie zu dem Gemälde in München 192

LONDON / SAMMLUNG HENRY OPPENHEIMER

Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien 127

LONDON / SAMMLUNG CHARLES RICKETTS UND CHARLES SHANNON

Aktstudie 59
Aktstudie zum Kleinen Jüngsten Gericht in München 115
Studie zur Magdalena der Beweinung Christi in Brüssel 119
Studien zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien 122
Studie zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien 123
Landschaftsstudie 137

LONDON / PRIVATBESITZ

Thomas Howard, Graf von Arundel 178
Liegender Akt (Diana) 239

LUZERN / SAMMLUNG LUDWIG BÖHLER

Bildnisstudie 207

MAARTENSDIJK / SAMMLUNG FRITS LUGT

Stierkämpfer 175
Studie zur Figur der Haushälterin auf dem Gemälde Die Vorratskammer 212
Figurenstudien zur Landschaft mit dem Regenbogen in Leningrad 218
Unterhaltung der Landsknechte 219

MANCHESTER / SAMMLUNG MRS. BANCROFT

Susanne Fourment 161

NEW YORK / SAMMLUNG GRENVILLE LINDALL WINTHORP

Studie für die Christusfigur der Antwerpener Kreuzaufrichtung . 62

NEW YORK / PIERPONT MORGAN LIBRARY

Niccolò da Uzzano nach Lionardo (?) 10
Die Anbetung der Könige im Breviarium Romanum 68
Aktstudie zu dem Gemälde Daniel in der Löwengrube, Sammlung des Herzogs von Hamilton 97
Dekorationsentwurf für das Hauptportal der Jesuitenkirche in Antwerpen 128

NEW YORK / PRIVATBESITZ

Studie zur Abundantia auf dem Gemälde der glücklichen Regierung im Medici-Zyklus 153

OXFORD / ASHMOLEAN MUSEUM

Aktstudie für die Kreuzaufrichtung in Grasse 45
Teilstudie für das Gemälde Der verlorene Sohn in Antwerpen . . 93
Landschaftsstudie 170

OXFORD / CHRIST CHURCH LIBRARY

Jesus verteilt Brot und Fische 103

PARIS / LOUVRE

Der heilige Liberalis mit einem Engel nach Pordenone 1
Jünglingsakt nach Correggio 6
Betender Apostel nach Correggio 7
Kampf um die Fahne aus der Anghiarischlacht nach Lionardo . . 9
Gottvater befiehlt Noah die Arche zu bauen nach Raffael 11
Die Erschaffung Evas nach Michelangelo 12
Ezechias nach Michelangelo 13
Der Prophet Jesaja nach Michelangelo 14
Der Prophet Jeremia nach Michelangelo 15
Der Prophet Hesekiel nach Michelangelo 16
Der Prophet Daniel nach Michelangelo 17
Der Prophet Joël nach Michelangelo 18

Der Prophet Sacharja nach Michelangelo 19
Die lybische Sibylle nach Michelangelo 20
Die cumäische Sibylle nach Michelangelo 21
Kampfszene nach Polidoro Caravaggio 23
Abraham, Isaak und Jakob 40
König David 41
Aktstudie 43
Entwurf für das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma 46
Die Taufe Christi, Vorzeichnung für das Gemälde in Antwerpen . 50
Das Bild Mariae, von Englein getragen, Entwurf zum Altarwerk der Chiesa Nuova in Rom 55
Aktstudie für die Figur des Hippolytos 66
Der Baum Jesses, Umrahmung im Missale Romanum 71
Die Weihe eines Bischofs 77
Aktstudie für das Gemälde Abraham und Melchisedek in Caen . . 92
Büste Julius Caesars, Vorzeichnung für den Kupferstich 100
Kopf eines Satyrs zum Gemälde in München 101
Landschaftsstudie zum Gemälde der Wildschweinsjagd in Dresden 134
Die Großjährigkeit Ludwigs XIII., Entwurf zum Medici-Zyklus . . 147
Bildnisstudie der Maria von Medici zum Gemälde der glücklichen Regierung im Medici-Zyklus 150
Die Vestalin Tuccia 154
Herkules und Minerva stoßen Mars zurück 182
Studie zum Liebesgarten in Madrid 202
Studie zum Liebesgarten in Madrid 204
Studie zum Bethlehemitischen Kindermord in München 224
Rubens' Tochter Isabella Helene 227
Selbstbildnis, Studie zu dem Gemälde in Wien 235
Stehender Akt 238

PARIS / PETIT PALAIS, COLLECTION DUTUIT

Die Geburt Mariae 76

PARIS / SAMMLUNG BARON EDMOND ROTHSCHILD

Bildnisstudie 231
Kompositionsstudie zu dem Gemälde Diana im Bade, Berlin . . . 241

ROTTERDAM / BOYMANS MUSEUM

Christus am Kreuz als Sieger über Tod und Sünde 140
Die Marter der heiligen Katharina 146

ROUEN / SAMMLUNG DEGLATIGNY

Die Nacht nach Michelangelo 22

STETTIN / SAMMLUNG DR. GOLLNOW

Studien nach Tizian 3

STOCKHOLM/NATIONALMUSEUM

Franz Gonzaga, Prinz von Mantua 48
Ferdinand Gonzaga, Prinz von Mantua 49
Aktstudie für das Gemälde Hiob von Dämonen gequält 88
Aktstudien für die Marter des heiligen Laurentius in München . 89
Ein Zwerg, Kostümstudie zu dem Gemälde Graf Arundel und seine Gemahlin in München 133
Kompositionsentwurf zum Gemälde Maria, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen 172
Studie zu dem Gemälde Vermählung der heiligen Katharina in Berlin (L. Koppel) 206

STUTTGART / SAMMLUNG HUGO FLEISCHHAUER

Studie für den Nikodemus der Grablegung, Ölskizze München . . 106

WEIMAR / GRAPHISCHE SAMMLUNG DES SCHLOSSMUSEUMS

Zweiter Entwurf für das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma . 47
Ein Töchterchen Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London 179

WIEN / ALBERTINA

Das Opfer Abrahams nach Tizian 2
Bildnisstudie 42
Studienkopf 44
Das Bild Mariae mit dem Kinde, von Engeln verehrt, Entwurf zum Altarwerk der Chiesa Nuova in Rom 54
Weibliche Gestalt mit Lorbeerkranz 63
Studien für die Hände Mariae der Antwerpener Kreuzaufrichtung und für zwei Köpfe 64
Die Heiligen der Kirche im Breviarium Romanum 70
Studien für die Darbringung im Tempel (Flügel der Antwerpener Kreuzabnahme) 74
Die Niederlage Sanheribs 85

Studie für das Christuskind der heiligen Familie in London (Wallace-Collection) 86
Aktstudie für einen Verdammten aus dem Großen Jüngsten Gericht in München 90
Teilstudie für das Gemälde Thomyris und Cyrus in Cobham House 104
Studie für die Magdalena der Grablegung Christi. Ölskizze München 107
Studie für das Gemälde Achilles unter den Töchtern des Lykomedes in Madrid 108
Sitzender Greis, Studie 109
Studie zum heiligen Joseph der Anbetung der Hirten in Marseille 110
Studie zur Anbetung der Hirten in Marseille 111
Studie für die Anbetung der Hirten in Rouen 114
Rubens' Sohn Nikolaus 116
Rubens' Sohn Albert 117
Studie zu dem Gemälde Die Wunder des heiligen Franz Xaver in Wien 120
Studien zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien 124
Studie zu dem Gemälde Die Himmelfahrt Mariae in Wien 125
Entwurf für den plastischen Deckenschmuck der Marienkapelle in der Antwerpener Jesuitenkirche 129
Entwurf für die Umrahmung eines Altarbildes 130
Genius mit Wappenschild 131
Studie zu dem Gemälde Der Meierhof in London, Buckinghampalace 138
Pferdestudien 139
Studie zur Anbetung der Könige in Antwerpen 142
Studie zur Marter der heiligen Katharina in Lille 143
Bildnisstudie der Maria von Medici zum Friedensschluß im Medici-Zyklus 152
George Villiers, Herzog von Buckingham 156
Catherine Manners, Herzogin von Buckingham 157
Rubens' Sohn Nikolaus 159
Susanne Fourment 162
Rubens' Sohn Nikolaus 163
Don Diego Messia, Marquis von Leganès 164
Ehrendame der Infantin Isabella 165
Die Verkündigung im Missale Romanum 168

Ein Bischof 169
Ein Sohn Balthasar Gerbiers, Studie für das Gemälde Krieg und Frieden in London 180
Selbstbildnisstudie für das Gemälde Rubens und Helene Fourment im Garten, München 191
Studie zur Maria auf dem Ildefonso-Altar in Wien 194
Studienkopf einer jungen Frau 195
Studie zu einer heiligen Frau auf dem Ildefonso-Altar in Wien . . 196
Bildnisstudie 228
Helene Fourment, Studie zu dem Bildnis in Leningrad 232
Gewandstudie zu dem Bildnis der Helene Fourment in Paris, Sammlung Rothschild 233

WINDSOR / KÖNIGLICHE BIBLIOTHEK

Infantin Isabella, Regentin der Niederlande 58
Aktstudie für ein Gemälde Amor und Psyche 96
Studien zu einer Bekränzung des Bacchus 188

INHALT

Vorwort 5

Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens 7

Allgemeines 9

Technik 22

Sammlungen 24

Beschreibendes Verzeichnis 27

Abbildungen . . . . . Nr. 1—241

Verzeichnis der Standorte und Besitzer IV

6918 1

759.9493 R89 1928

a39001 007570321b